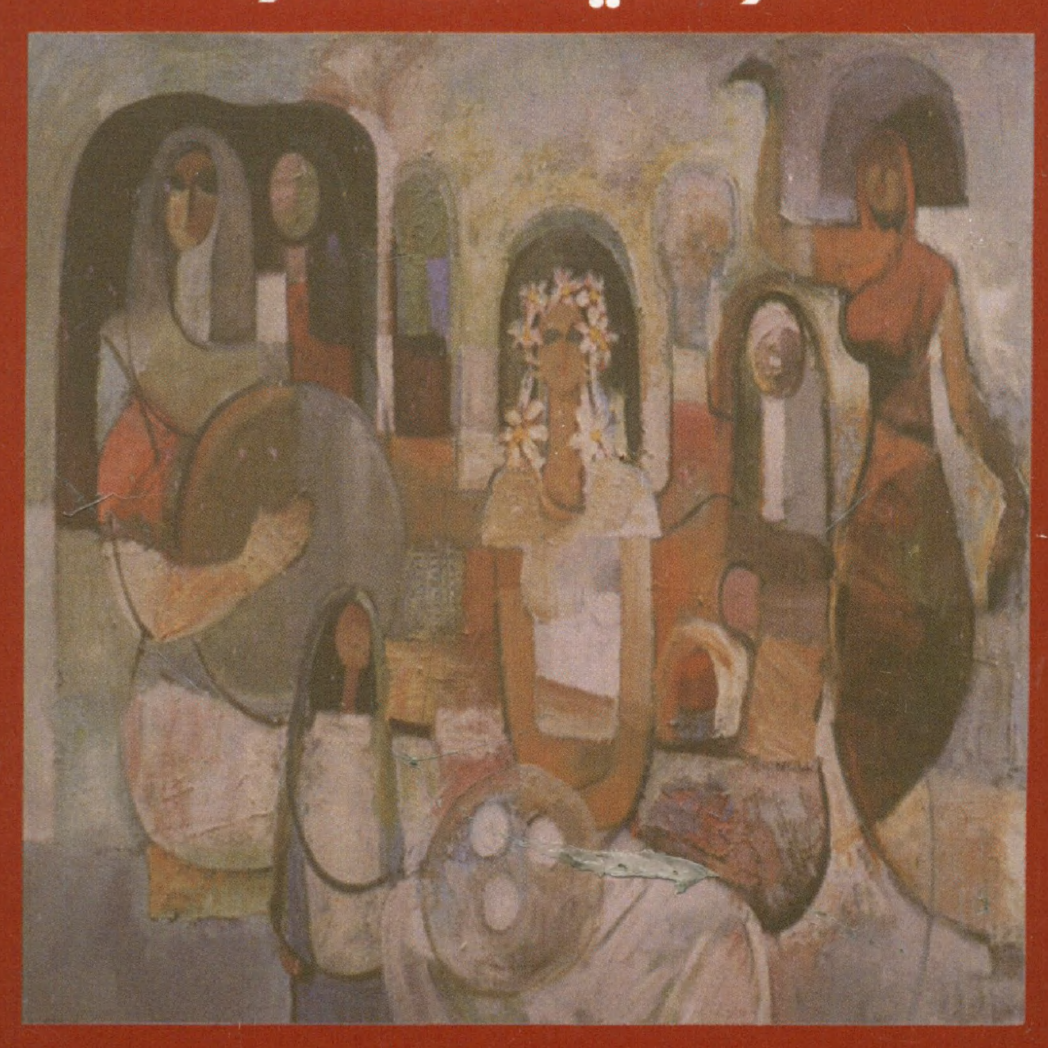
مي عبد الله عدس

أنثى القصيدة

في شعر

عز الدين المناصرة





دار الكندي للنشر والتوزيع

2007



طبع بدعم من وزارة الثقافة
2 0 0 7

أنثى القصيدة
في شعر
عز الدين المناصرة

مي عبد الله عدس

الطبعة الأولى
2015م /1436 هـ



المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(//)

،
: / ، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع،
( ) ص.
ر.إ.: //
الواصفات: / /

♦ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية او اي جهة حكومية أخرى.

الطبعة الأولى

2015م /1436 هـ



عمان – وسط البلد – تلفاكس : 4640597 6 962+
ص.ب 184248 عمان 11118 الأردن
dar_alkindi@yahoo.com

الإهداء

إلى من أوصاني بهما الرحمن خيراً ، فكانا لي نعم العون..

أبي وأمي..

إلى من احببته معلماً وملهما ، وغمرني موته حزنا إلى روح

استاذي الكبير الكريم الدكتور ابراهيم الفيومي رحمه الله

إلى التي كانت لي نعم الصديقة والرفيقة ، عهود أبو الهيجاء.

إلى كل هؤلاء ، أهدي جهدي هذا ، مع خالص الحب والتقدير

مي عبدالله عدس

إربد، الأردن، أيار 2/ 5/ 2007

تمهيـــــد

انطلقت في موضوع (المرأة في شعر عزالدين المناصرة)، بغية الكشف عن رؤية المناصرة للمرأة، معتمدة ثلاث ركائز؛ **الركيزة الأولى** ؛ منطلقات عزالدين المناصرة والمؤشرات في شاعريته، من خلال معرفة البيئة التي ترعرع فيها الشاعر، ممّا ساعد في تشكيل الحس الشعري لديه، ثم ثقافته التي تأثرت بتجربة المنفى. أما **الركيزة الثانية**، فقد جاءت ضمن الفصل الأول من الدراسة، وهي (المرأة)، التي شكلت حضوراً واسعاً في شعره، مبعثها المرأة الأولى في حياة الشاعر، كالأم، والعمة، والجدة، ثم الحبيبة، وابنة العم، وابنة الحي، النساء اللواتي شكلن منطلقاً للمرأة الحقيقية، ثم المرأة الرمز، والتي تشكلت من بطون الكتب التاريخية، فقدمت له منطلقاً جديداً، فقام بوضعها في بوتقة الأسطورة اليومية. ثم **الركيزة الثالثة** التي جاءت ضمن الفصل الثاني، وهي دراسة التقنيات الفنية التي شكلت حضور المرأة عند الشاعر باستخدامه الأسطورة والرمز والغموض. وأخيراً، فقد كان لا بد من تحليل بعض العناوين التي خصّصها للمرأة مثل: **(جفرا أرسلت لي دالية وحجارةكريمة)**، و**(حيزية عاشقة من رذاذ الغابات)**، و**(مريام الشمالية)**، و**(دادا ترقص على ضفة النهر)**، و**(تأخذني عيناك... إلى أين)**، و**(عمتي آمنة)**، و**(غزل إلى نخلة الملح)**. وقد جسّد فيها الشاعر القيمة الاسمية والرمزية للمرأة.

لقد كان الشعر الحديث، ثورة، ليس في الشكل والمضمون، بل وفي الوجدان الجماعي أيضاً، فالشعر تعبير صادق عن الحياة، ولم تخل المكتبة العربية يوماً منه، فهناك دراسات واسعة وشاملة لكل ما يتعلق بالأدب، والأدب مادة الحياة، فهو مستمر باستمرارها. وقد جاء اهتمامي بالشعر الفلسطيني الحديث، إذ لفت أنظار الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين، بسبب وجود الاحتلال. والجدير بالذكر، أن شاعر الدراسة **عزالدين المناصرة، شاعر حداثي، ومؤسطر للحياة اليومية**، فعند اختياري موضوعاً جزئياً من موضوعات المناصرة، كـ(المرأة)، عانيت من قلّة المراجع التي تناولت المرأة في الشعر الحديث عامة، إلاّ القليل، كدراسة المرأة عند نزار قبّاني مثلاً؛ **لكن الفاصل بين قباني، والمناصرة، أن الأول يعتبر شاعر المرأة، بينما الثاني فهو شاعر الكنعنة والمكان.**

فالمرأة عند قبّاني، جسدٌ، بينما المرأة عند المناصرة، هي ما وراء الجسد – الروح، فهي أكثر عمقاً وتعقيداً. وهذا لا يعني عدم وجود عدد لا بأس به من الدراسات التي صدرت حول موضوعات عامة متنوعة عند المناصرة، مثل:

1. **البنية الإيقاعية في شعر المناصرة**، تأليف: محمد بن أحمد، بُشرى عليطي، مولاي حفيظ بابوي – منشورات اتحاد كتاب فلسطين، رام الله، 1998م.
2. **امرؤ القيس الكنعاني**، والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات حول المناصرة وشعريته، جمعه الكاتب عبدالله رضوان، (الأردن)، 1999م.
3. **التناص المعرفي في شعر المناصرة**، لليديا وعد الله، (الجزائر)، رسالة ماجستير، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
4. **بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة**، رسالة دكتوراه، للدكتور فيصل القصيري، (العراق)، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2005م، توزيع مجدلاوي.
5. **حركية التعبير الشعري في شعر المناصرة**، للدكتور محمد صابر عبيد، (العراق)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
6. **شاعر المقاومة: عزالدين المناصرة، وفنّه الشعري**، رسالة ماجستير، للكاتب سامح حسن صادق، (مصر)، إصدار المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005م.
7. **غابة الألوان والأصوات، قراءة في شعر المناصرة**، جميع وتحرير: زيادأبو لبن، (الأردن)، دار اليازوري العلمية، عمان، 2005م.
8. **شعر المناصرة: بنياته، إبدالاته، وبُعده الرعوي**، للدكتور محمد بودويك، (المغرب)، أطروحة دكتوراه، دار مجدلاوي، عمان، 2006م.
9. **شعرية الجذور – قراءات في شعر المناصرة**، جمع وتحرير: دكتور محمد عبيد الله، (الأردن)، دار مجدلاوي، عمان، 2006م.

- ونحن نلاحظ ملاحظة مهمة، وهي أنّ بدايات الاهتمام بشعر المناصرة، الذي صدرت مجموعته الأولى عام 1968، كان في عام 1998، وهذا يعني أن شعر المناصرة، ظُلم ظلماً كبيراً في النقد العربي الحديث، طيلة ثلاثين سنة.

أما المراجع الأساسية في هذه الدراسة، فهي الأعمال الشعرية لعزالدين المناصرة،

الطبعة الخامسة، وقد أملت الظروف علي الاعتماد على الطبعة السادسة، الصادرة عن دار مجدلاوي، عمان 2006م، لأني اتمكن من ذلك، إذ أنها كانت تحت الطبع أثناء إعداد هذه الدراسة، ثم الاعتماد على كتابات الشاعر، التي أفدت منها ، بشكل كبير ككتابه (حارس النص الشعري)، الذي جمع فيه دقائق شعريته وحياته، ورؤيته العامة للواقع، ثم كتابه (الجفرا والمحاورات)، الذي تحدّث فيه عن أصول الجفرا، وكيف نقّب عنها، من مصادرها الأساسية، وكيف استطاع تطويرها وأسطرتها. أما المعاناة الأخرى، التي واجهتني، فهي تناثر المقولات عن شعريته في عدد من الصحف العربية، إذ لم اتمكن من الوصول إليها جميعها، إلاّ ما كان مجموعاً منها ضمن كتب.

لقد ترتبت على هذا الشاعر الفلسطيني أمور عدة:

أولها: تفجير الطاقة الشعرية الكامنة داخله في الزمان المناسب للمكان الأنسب، ضمن الواقع الصعب.

ثانيها: توظيف الموروث الحضاري في شعره.

ثالثها: مزج الهمّ الذاتي بالهمّ الجمعي، ضمن مسيرة الحياة الصعبة.

رابعها: إعطاء المرأة الصورة الواضحة للمشاركة الحقيقية الفاعله في الهمّ الوطني الذي يعيشه الجميع.

وبعد أن تعمقت في دراسة الرمز في المناصرة، – الذي اعتقدته في البداية رمزاً ممزقاً، معبّراً، عن أنين لن يلبث أن تعتاد سماعه الآذان –، وجدت أنَّ رمز المناصرة ينادي بصوت ثوري خاصة في أبرز رمز في شعره، وهو (جفرا)، ففي حين أكثر الدارسون من الإقبال على شعر **توظيف الموروث، والتناص**، لدى الشاعر، لجأت الدارسة لشعرية المرأة عنده، مع أنه جعل وجودها في القصيدة، كوجود الدم في العروق الذي يغذّي كل الأجزاء، ولا يستغنى عنه في أي عضو كان، ولا يعد من أعضاء الجسم، وإنما له خصوصيته. وقد ابتدأت بالمدخل، وفيه نبذة عن حياة المناصرة، كشاعر عاش ضمن أسرة فلسطينية شعبية، فكانت له صبغة خاصة في شعرية الأماكن – التي عرف بها – ثم الكنعنة العربية، وبيّنت

سبب إقباله عليها، إذ شكلت الكنعنة تاريخاً دموياً مستمراً، لا يمكن أن يغفلها إحساس شاعر، أما الأبواب التي تكوّنت منها الدراسة، فقد جاءت على بابين كالآتي:

الباب الأول: تكوّن من **نبذة** عن مسيرة هذا الشاعر الفلسطيني. ثم **الفصل الأول**: وفيه مدى تأثير **(المرأة الحقيقية)** في شعره، ثم فيه أسماء النساء، اللواتي وردن في شعره ودراسة تعليلات وجودها، ثمّ تطرّقت الدراسة لصفات المرأة الشكلية والمعنوية. ثم **الفصل الثاني**: فكان **(المرأة والرمز)**، إذ استند الشاعر في شعر المرأة، على **(المرأة المركزية)**، إذ درست **(الجفرا)**، التي دار معظم شعر المرأة حولها كرمز وكترات، ثم تحليل قصيدة (الجفرا) من الديوان. وكذلك **(مريم)**، وهي رمز للقداسة، وحلّلت قصيدة (مريام الشمالية)، وأخيراً **(حيزية)**، وتحليل قصيدة (حيزية، عاشقة من رذاذ الواحات). أمّا **الباب الثاني**: فيبدأ **بنبذة** عن لغة الشعر الحديث. ثم **الفصل الأول**: **(التشكيل اللغوي والفني)**، حيث درست عدة موضوعات لغوية لشعره في المرأة كالصور الشعرية والغموض، والأسطورة والقناع. ثم **الفصل الثاني**: فقد قمت بدراسة **(أربع قصائد في المرأة)**، تم اختيارها من الأعمال الشعرية الكاملة:

الديوان الأول؛ **(يا عنب الخليل)**، الصادر في 1968م.

الديوان الثاني: **(الخروج من البحر الميت)**، الصادر في 1969م.

الديوان الثالث: **(مذكرات البحر الميت)**، الصادر في 1969م.

الديوان الرابع: **(قمر جرش كان حزيناً)**، الصادر في 1974م.

الديوان الخامس: **(بالأخضر كفّناه)**، الصادر في 1976م.

الديوان السادس: **(جفرا)**، الصادر في 1981م. وقد حللت في الفصل الأول من الدراسة، قصيدة بعنوان: (جفرا أرسلت لي دالية.. وأحجاراً كريمة).

الديوان السابع: **(كنعانياذا)**، الصادر في 1983م.

الديوان الثامن: **(حيزية عاشقة من رذاذ الواحات)**، كتبت القصيدة في 1986م، بينما صدر الديوان في 1990م. وقد حللت القصيدة في الفصل الأول من الدراسة، وهي: (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات).

الديوان التاسع: (**رعويات كنعانية**)، الصادر في 1992م.

الديوان العاشر: (**لا أثق بطائر الوقواق**)، الصادر في 2000م.

- أما القصائد المختارة للتحليل، فقد كانت: (غزل إلى نخلة الملح)، (دادا ترقص على ضفة النهر)، (تأخذني عيناك إلى أين)، (عمتي آمنة).

هذه القصائد كلها تشكل نقلات نوعية في مسيرة المناصرة الشعرية، فهو من الشعراء العرب القلائل الذين تنوّعت تقنياتهم الفنية عبر مسيرة حياتهم، وهذه المسيرة لم تأت من فراغ، فالرافد الأساسي هو الموهبة، والإحساس العميق بالحياة، كما كان دور للظروف التي تنازعت الشاعر، فحوّلت الخيال والحقيقة إلى رموز، وهذه الرموز إلى ألوان وأصوات، ليرسم هذه اللوحات الخالدة من شعره، فقد ولد يتغذى من شريان الوطن، والوطن حي لا يموت، فالشعر خالد بخلوده.

وآمل أن أكون قد وفقت في اختياري للموضوع، وقدمت ولو النزر اليسير من الدراسة الجديدة عن شعر عز الدين المناصرة، رائد شاعرية التاريخ والأمكنة، ورائد شعرية التوقيعة، ورائد تفصيح العاميّات، وغيرها.

المدخـــــل

مسيرة المناصرة الشعريـــــة

لقد عانى الشاعر الفلسطيني المناصرة، معاناة بالغة من جور الاحتلال، فهو إنسان مشروخ، لم يتمكن من إعطاء المرأة صورتها الطبيعية كأنثى بمفاتنها التقليدية، التي اعتاد الشعراء أن يتغنوا بها، - في حال الرخاء من العيش – لكنه حاز في المقابل على شرف إعطائها دور الريادة الفعلية للحياة الواقعية، ورفعها إلى درجة الأسطورة. فهي بقيمتها تقوم بدور أكبر وأعظم من كونهاأنثى الجسد المدللة، التي تتمايل للفت أنظار الرجال، بل هي الأم الرؤوم، والزوجة الداعمة، والحبيبة الصابرة، إنها إمرأة أكثر عمقاً، ومختلفة عن صورة المرأة عند نزار قباني والشعراء العرب المحدثين. وعز الدين المناصرة صوت شعري متميز، داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة، (تلمس في قصائده مدى الاحساس بالألم والمعاناة، اللذين يعيشهما الإنسان العربي الفلسطيني المضطهد والمشرد خارج وطنه، كما لديه قدرة هائلة على استحضار المكان الفلسطيني)[1]، واستحضار صورة المرأة، بطريقة جعلها مندغمة بالمكان الذي يسكن قلبه ووجدانه رغم غربته، فالمناصرة يوازي بين (غربة المكان وغربة الحب الذي عاشه الشاعر الحديث، إذ إن همومه أكثر من أن تحصى، وتركيبته النفسية كانت من التعقيد، بحيث لا تجدي معه جرعة الحب بمفهومه الروحي وبمفهومه الجسدي)[2]. تتوضح صور الشاعر الواقعية في المرأة من خلال قصائده التي جسدت واقع الأمة، وإن نحا إلى الرمزية، فهي لم تخرج عن كونها أسماء أنثوية، كديوانه (جفرا)، الذي عبّر به عما يحتاجه من معانٍ للحب والغربة والالم والأمل بصورة فطرية، كذلك ديوانه (حيزية) المغاربية، وهي (أسطورة شعبية جزائرية)[3] فقد حاول أن يجعلها رديفاً لجفرا الشرقية بعد أن أقر بأن المرأة العربية فوق

---

(1) أحمد المصلح، مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م، ص47.

(2) أحمد المعداوي: المجاطي والشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2002م، ص 64.

(3) عزالدين المناصرة، حارس النص الشعري، دار كتابات معاصرة، بيروت، 1993.

كل اعتبار. هكذا شكّلت المرأة على الدوام، في الحقيقة وفي الخيال وفي الموروث وفي التاريخ وفي الحضارة، مادة إنسانية فاعلة وقوية وقادرة بجميع أدوارها؛ أماً كانت أم جدة أم عمة أم ابنة البلد أم ابنة التاريخ، فهي لدى المناصرة ثروة من ثروات التاريخ، بغض النظر عن وضعها وشكلها عند الآخرين، فهي وطن، والوطن يحمل في رحمه الرجال والأبطال وصناع الحياة، يربيهم في أحضانه؛ ليخرجهم للعالم قادة يحملون اسمه، يدافعون عنه، ويرفعون رايته خفاقة فوق الدنا. (وحسبنا أن نعلم أن رواد هذا الوطن، قد طافوا في الآفاق المحيطة بهم وحصلوا على أعلى الشهادات، وقد انفتحت نوافذ هذا الوطن على الآفاق عن طريق الترجمة وسواها في وقت مبكر)[1]. وليس الشعر بالأمر الصدفة أو الشمعة التي ما تلبث أن تطفأ؛ بل كان الشعر والشعراء قبساً من نور الظلام الذي حل على الوطن العربي، بل على الأمة بأسرها. فقد نقلوا صوراً عن الواقع بعيداً عن الرياء والكذب، لكن المحنة التي حلّت بالشعب الفلسطيني، أفرزت أناساً قادرين على التجاوب مع هذه المحنة، فاستنفدوا كل المحاولات الجادة، لنفي هذه الأسباب من حياتهم، لكن الغالب على هؤلاء، المقاومة والتأكيد على الهوية الفلسطينية، مما ألجأهم لسبر أغوار التاريخ، وإحداث نوع من التغني بالحضارة والأمجاد العربية والإسلامية. ولا أعتقد أن شاعراً دافع عن الهويّة، مثلما دافع عنها المناصرة في شعره ومقالاته. ومهما يكن، فإن لغة الشعراء كانت غارقة في البحث والتحدي، فاتسمت بالثورة، حتى وإن لم يوجد ما دل عليها، لكنها كانت كذلك، وقد ارتفع شأن الشاعر بارتفاع القيمة الممنوحة من قبل الجمهور لتلك الأحداث الجسيمة. فالأسلوب الشعري واللغة الشعرية والموضوعات المطروحة، واسعة سعة الحدث، عميقة عمق المأساة.

عزالدين المناصرة، شاعر فلسطيني، ولد في بلدة بني نعيم، في جبل الخليل، قرب جبل اليقين، قبالة البحر الميت، في الحادي عشر من نيسان، سنة ست وأربعين وتسعمائة وألف[2]، في بيئة تهتم بالأدب والشعر الشعبي تحديداً.

---

(1) عبدالرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث قبل النكبة وبعدها، شركة كاظمة للنشر والتوزيع، الكويت، 1983، ص13.

(2) عبدالله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني، (قراءات في شعر عزالدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص326.

هذه هي البيئة التي خرج من رحمها الشاعر المناصرة، غير أن الدور الذي قـام بـه والده في غرس حب الأرض والوطن لا يوازيه دور؛ فالمناصرة ينسب مهارتـه في التـاريخ الشعبي، وفلسفة المكان إلى والده، ما يبيّن مدى تأثره بالمخزون المستمد من محيطه.

لقد ظهر المناصرة منـذ عـام 1962، إذ بـدأت محاولاتـه الأولى علـى صـفحات الصحف الفلسطينية، ومجلة الأفق الجديد في القـدس الشـرقية – وهـي المجلـة الـتي تبنّت الحداثة الشعرية في فلسطين والأردن معاً – حين عمل مراسلاً لها في القاهرة بعد مغادرتـه الخليل، 1964م[1] وهكذا بدأت بوادر الموهبة والنبوغ، تتجلى في شخصيته، حتـى قـال عنه لاحقاً، الفرنسي كلود روكيه: (المناصرة واحد من الثلاثة الكبار في الشعر الفلسـطيني الحديث، وهو الأب الروحي لحركة الحداثة الشعرية في الأردن)[2]، وقد تُرجمت أشـعاره إلى ما يقرب مـن عشـرين لغـة، وإن كانـت تلـك الترجمـات تقتصـر علـى ترجمـة بعـض قصائده[3]. فالترجمة نقطة ينطلق منها الشاعر – أي شاعر – للعالمية. ثمّ صدرت مختارات من شعره في أربعة كتب مستقلة، بالفرنسية والإنجليزية والهولاندية والفارسية[4].

روى الشاعر المناصرة، عن بداياته الشـعرية بطريقـة كاتـب السـيرة، لم لا، وهـو الذي خرج من أرضه في ريعان الشباب، لكنه لم ينس أي معلم من تلـك المعـالم الشـاهدة على تاريخه وحضارته، فتغنّى بها كأنها امرأة ماثلة أمامه بكل محاسنها. وقد بدأ نجمه يلمع في القاهرة، حيث تبلورت الملامح الأساسية لنواته الشعرية، وقد كتبـت تعليقـات نقديـة، لعدد من النقاد والصحافيين المصريين، كانت تدلل على أن هذا الشاعر – يعني عزالـدين المناصرة – سيتربع على عرش حركة الشعر الجديد في الوطن العربي كله[5].

---

(1) امرؤ القيس الكنعاني، (قراءة في شعر عزالدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م، ص420 – 421.

(2) عايد عمرو: حوار مع عزالدين المناصرة، موقع مجلة كنعان،www.kanaanonlin.org، إصدار مركز إحياء التراث العربي، فلسطين المحتلة، ع114، 2003م.

(3) زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية، بيروت، 1999م، ص110.

(4) – بالفرنسية، ترجمة: د. محمد موهوب، وسعد اليدن اليماني، دار سكامبيت، فرنسا، 1997. وبالإنجليزية، منشورات مهرجان الشعر العالمي، ترجمة: د. عيسى بلاطة، 2003. وبالهولاندية، ترجمة: كيس نايلاند، منشورات مهرجان الشعر العالمي، 2003. وبالفارسية، ترجمة: د. موسى بيدج، طهران، 1997.

(5) امرؤ القيس، الكنعاني، ص299.

أمّا في عام 2003، فيقول كتاب: (دراسات في الأدب الفلسطيني)، الصادر عن جامعة القدس المفتوحة، وهو مؤلف جماعي – ما يلي: (حركة الشعر الحديث في فلسطين، كما تكشف عنها تجربة كل من: محمود درويش، وعزالدين المناصرة – غنية، ومتنوعة، وتستوعب اتجاهات وأشكالاً شعرية متعدد، فهما – أي المناصرة ودرويش – يشكلان حالة شعرية ناضجة ومتطورة باستمرار. وقد ارتقيا بالقصيدة العربية إلى آفاق متقدمة)[1]. لقد ركز المناصرة على الزمان بشكل كبير في شعره، يقول: (تعلقت منذ طفولتي بعشق الأمكنة والتفاعل التاريخي، لهذا تسلل التاريخ، في قصيدتي بفطرية، لأن روحي مشبعة بشظايا التاريخ، لقد وجدت حلاً لمشكلتي ورغبتي في تحقيق التوازن بين الحداثة والتاريخ)[2]، ظهر ذلك بين طيات ديوانه، إذ يقول:

أنا عزُّالدين المناصرة

سليلُ شجرةِ كنعان،

قبطانُ سفنِ الزجاجِ المحمّلةِ بالحروف،

أسافر من مدن العالم كالطائر

أحمل رموزاً ورسائل

من بني نعيمٍ إلى كرمل الدالية

ولا أشكو،

فالشكوى لغير الخليل، مذلّة[3]

يلاحظ أن المناصرة منذ الوهلة الأولى، يملك تلك النظرة البعيدة الجذور للأصول العربية، فهو يذكر أن سلسلة النسب لديه، تنتهي عند كنعان العربي اللخمي، ويؤكد على خروجه إلى بقاع الأرض من منطقة صغيرة، لا تكاد ترى على خارطة العالم، لكنه يذكرها

---

(1) مجموعة من المؤلفين: **دراسات في الأدب الفلسطيني**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2003، ص182.

(2) أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس، وزارة الثقافة، عمان، 2001، ص567.

(3) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2001م، ص429.

بكل فخر بتسميتها ذاتها: بلدة بني نعيم، فقد: (سحر منذ طفولته بالآثار الكنعانية المحيطة بها من كل جانب)[1]، كما أشاد عدد كبير من النقاد بشعر المناصرة ونقده، مثل: إحسان عباس، غالي شكري، محمد صابر عبيد، فيصل القصيري، محمد بودويك، وغيرهم، فكان بذلك رائداً حقيقياً من رواد الحداثة العصرية العربية في النقد مع إدوارد سعيد، وإحسان عباس، وكان رائداً حقيقياً مختلفاً عن محمود درويش وسميح القاسم في الشعر، رغم تجاهل البعض لهذه الحقيقة. لقد تغنى الشعراء بالمكان، إذ يشكل المكان لدى الإنسان قيمة عظمى، فهو أساس من أساسيات الحياة. والمكان مكانان؛ خارجي مفتوح كالطبيعة، فيها الجبل والسهل والبحر والوادي، واعتبر المكان الخارجي وطناً لكل شاعر، فالشاعر لديه حِسَّان أحدهما شعوري، وآخر لا شعوري، وهو يفوق الإنسان العادي حساسية للأشياء رؤية وتعبيراً، أما المكان الآخر، فهو المكان الداخلي أو المغلق كالبيت والغرفة والسفينة والطائرة وغيرها، بيد أن هذه الأماكن تشكّل خصوصية للشاعر أكثر من المكان المفتوح، لكن الأهمية تتجلى في المكانين بآلية استخدامهما وتوظيفهما من قبل الشاعر، والحقيقة أن الشاعر الذي يولع بالمكان لابد وأن لديه إحساساً عالياً فيه، حيث تفجرت طاقاته الشعورية منتجة كمّاً من الطاقة الشعرية. وقد كان للمناصرة مع المكان جولات، طوّر فيها درجة التشخيص والتمثيل، فغدا شاعراً للمكان بآلية التوظيف، فهو يستعمل المكان على أنه ثروة غنية في شعره، يعبر هو نفسه عن هذا بقوله: (كانت الأمكنة وما تزال خلفية للشعر ولتجربتي الشعرية؛ فالأمكنة لا تأتي منفصلة من تجربة حياتية ومعرفية)[2] وهو يعدّ الشاعر الإسباني العالمي (فيدريكو غارثيا لوركا) معلمه الأول في الشعر العالمي كذلك، جاك بريفير، وكافا فيس، وغيرهم، إذ بدأ لوركا من غرناطة ووصل إلى هارلم ليعود إلى غرناطة، وكذلك كان امرؤ القيس والمتنبي وطرفة بن العبد[3] في ذكرهم للأماكن محفّزين له للتغني بها، فإنها حتى وإن درست وتلاشت، تبقى مشتعلة في النصوص الشعرية. جاهد المناصرة لكي يصوغ فكره في الحياة شعراً، ثم حاول أن يصوغ

---

(1) زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص199.

(2) حارس النص الشعري.

(3) المرجع السابق.

فكره في الشعر، نقداً، فحين كتب النقد، وضع فيه كل ما تصبو إليه نفسه من طموحات حول مستقبل الشعر الفلسطيني الحديث، بفكر عربي عام ممتد على مساحة الوطن العربي، وضالع بالجذور حتى كنعان. إن صورة المكان الأولى، هي الصورة النموذجية في تجربة المناصرة الشعرية، يقول ريتشاردز: (إن ذكريات الشاعر تأتيه في لحظات الإبداع، منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتنفها ساعة حدوثها، فالشاعر لا يغيّر ذكرياته ولكنها تعود إليه فتغيّره)[1] ويؤكد المناصرة أن (النواة الأولى تولد متعثرة ضبابية، لكنها تظل طيلة العمر مرافقة للشاعر، يتمحور حولها، يشرحها، ويفسرها، ويوسعها ويُعيد هيكلتها، فيتحاور مع الآخرين في العالم، ثم يعود إليها، فكلنا أسرى الطفولة)[2].

كان للمناصرة دور الريادة في الحداثة الشعرية العربية، ليس بالمعنى التاريخي، بل بالمعنى الفعلي. كذلك شعرية المكان، إذ لم تكن لديه وسيلة للتعبير عما يخالج صدره من قهر، إلا أن يتنفس شعراً، يذكر في أمكنته العربية قاطبة دون تخصيص، غير أن بذور الأمكنة الفلسطينية لا تلبث أن تنمو خضراء يانعة، تعزّز الوحدة وتذكر بالقضية التي أحس بمرارتها كل العالم العربي من المحيط إلى الخليج، إذ لم تكن قضية شعب بل كانت قضية أمة بأسرها، وهكذا أخذ الشعراء يوصلون رسائل الأرض للجميع. لم يكن المناصرة أول شاعر تغنى بالأمكنة، لكن ما ميّز مكانه؛ هو العمق الشعري، والجغرافي والتاريخي، والحضاري العربي، الذي لم يقتصر على فلسطين وحدها، فقد عاش في الأمكنة العربية والأوروبية: لبنان، مصر، الأردن، تونس، الجزائر، بلغاريا، ولم يكن مجرد زائر، لذا فقد سارع الأدباء إلى وصفه بشاعر المكان تارة، وبشاعر الكنعنة تارة أخرى، حتى باتت شعريته، ميزة ضاربة الجذور في الأرض والتاريخ. لقد طغت فكرتا المكان والكنعنة على شعرية عنده؛ "حالة شعرية ذات أبعاد مكانية وزمانية"[3]. ثم إن خلفيات الكنعنة الشعرية، تهدف إلى تشكيل خلفيات – النص – المكانية. إذن فالشاعر يعبر شعرياً عن خلفيات المكان الزمانية بآلية تاريخية استقرائية روحية، لا تاريخية جامدة، فقناعاته ودراساته وأبحاثه

---

(1) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص299.
(2) حارس النص الشعري.
(3) حارس النص الشعري.

الجادة في علم الإنسان، تؤازر شاعريته التي يكرّر فيها رؤاه في الكنعنة، إذ يقول: (فاللغة العربية الكنعانية، هي التي حكمت فلسطين، وقد كان للكنعانيين حضارة راقية وعبادة توحدّت حول (الأيل)، وظل الكنعانيون العرب بقبائلهم المتفرِّعة يحكمون دولة كنعانيا العربية المتحدة، حيث لا تناقض مع الأصل (الكريتي) للشعب للفلسطيني، لأنهما اتّحدا في شعب واحد، هو الذي سكن فلسطين، وصدّ الغزاة عنها على مر التاريخ[1]، فهو يقطع أن علاقته بالكنعنة بدأت فطرية وظلت شاعرية، وقد تعرف على الكنعنة في لهجة أهلها، وانغرس في وجدانه أن تلك الأرض لها تاريخ مستمر في الثقافة الشعبية للناس رغم إعلانهم رفض الأفكار الوثنية منها. ولابد أن الشاعر المبدع، الذي يطرح فكرة، يبقى ساعياً لتحقيقها ولو صادفته في الطريق العقبات. لقد انتمى عزالدين المناصرة إلى منظمة التحرير الفلسطينية في الفترة (1964-1994). وعاش حصار بيروت فدائياً مقاوماً، وتحمّل النفي والإبعاد من بلد إلى بلد مع أسرته الصغيرة، وزار عدداً من البلدان الأوروبية، شاعراً ومحاضراً، وظلّ مثقفاً عضوياً مستقلاً، لذا جعل أعماله تتكلم وتتمدد عبر العالم، (فالروائع في الأعمال الفنية خالدة لا وطن لها، ذلك لأنها إنما تنبع من اللاشعور الجمعي حيث ينبسط التاريخ وتلتقي الأجيال، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق، فقد بلغ قلب الإنسانية، وإذا عرض على الناس قبسٌ من هذا النبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم)[2]. لم يكن المناصرة بالشاعر الوحيد الذي أكثر من شعر المكان، لكن غلب على شعريته الطابع الشعبي حين استخدم في بعض الأماكن من شعره كلمات ومصطلحات عامية، استخدمها كما يقولها الفلاح والراعي، واستخدم روايات كما سمعها من جدته، وامه، فكتب تاريخاً معاشاً، كما كانت تجربته معاشه، فكان بذلك يواصل بين خبرته وخبرات الآخرين بإحساس عميق، (فخبرات الآخرين بالنسبة له مادة تفاعل لا يمكن أن تصبح ملكه إلا بعد أن تمتزج بخبرته الشخصية وتنصهر معها في كلٍ موحّد)[3]. لم تكن حياة البعد عن الوطن في مسيرة المناصرة بالأمر الهين، فقد حاول

---

(1) المرجع السابق.

(2) الأسس النفسية للإبداع الفني، ص204.

(3) عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة الفجالة، ط4، ص16.

جاهداً الارتباط بالوطن على البعد المضني، فكان تاريخ الحضارة العربية العريق ملجأ له في الغربة، والثقافة التاريخية ليست مجرد ثقافة معرفية للمرء، بل على الشاعر تحديداً أن يتسلح بها، إذ (إن الشاعر العربي المعاصر إذا أضاف ما لنفسه من ثقافة، وما لذهنه من سعة وإدراك، وما في حياته من تجارب معقّدة، وما في هذه اللغة من خصوبة، فلابد أن ينتج شعراً لا يشبهه شيء من الشعر العربي السابق بخصائصه المتفردة)[1]. لذا يمكن اعتبار المناصرة شاعراً متعالياً بكنعانيته، متسامياً عن اللهاث خلف الحزبية، والإقليمية الضيّقة، شاعر فلسطيني قروي، ابن بلدة فلسطينية، خرج من أعماق الأرض - البحر الميت - البعيدة الغور كالبركان المتفجّر، حاملاً إلى العالم جذور الإنسان العربي، الكنعاني، لينشر شذى الوحدوية في سماء الكون، ليصبح شاعراً عالمياً، وإن كانت ترجمات أشعاره قليلة.

لن تفي هذه الصفحات القليلة - في التمهيد - عن عالم المناصرة الواسع حقّه، إلا أنه يمكن لهذا المدخل أن يرسم لنا خطوطاً واضحة المعالم عن مدى تأثير المرأة في حياته، بدءاً من جذور التاريخ ووصولاً إلى المحيط الرعوي، فالمتعلقات التاريخية؛ كالأسطورة والتراث الشعبي، والحياة الاجتماعية على بساطتها، التي أظهرت مدى تعلّقه بجدته وأمه وعمّاته، عاملان يظهران قدرة المناصرة على امتصاص المخزون الحضاري المتتالي، بموهبةٍ لشاعرٍ واعٍ لحضارته وتاريخه، متفاخرٍ بنسبه وأصوله، موازٍ بين دور الرجل ودور المرأة، التي يجعلها أصلاً للتاريخ، وامتداداً للحضارة شكّلت المرأة الجدة والمرأة الأم لدى المناصرة - في الواقع - النواة الأساسية لإلهامه الشعري، يقول: (أتذكر قصص جدتي الخرافية، والأغاني الشعبية التي كانت تغنيها أمي، وكنت أسمع هذه الأغاني في أعراس القرية، كنت طفلاً خجولاً، ومع هذا كنت أندس بين حلقات النساء، أستمع لأغانيهن وكنّ يطردنني، فأعود، كنت مشدوهاً بتلك الأغاني، وما يزال إيقاعها الموسيقي يرن في مسمعي)[2]. وكذلك ذكر المناصرة، أسماء عماته الحقيقيات: آمنة وجليلة وفاطمة

---

(1) نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1933م، ص21.
(2) حارس النص الشعري.

ووطفاء ورحمة، أيضاً، أما الحبيبة فقد وردت في بداياته الشعرية تحمل بعض الملامح التي رافقته في حديثه عن المرأة بوجه عام خلال مسيرته الشعرية الطويلة، ففي أول مخطوط له، بعنوان (أغراض)، عام 1959، تمّ إحراقه، يقول في قصيدة نثر له عن المرأة:

سأشتري لكِ خاتماً
سأشتري لكِ حريراً من سوقِ الشُجاعيَّة
سأشتري لكِ قلادةً من صدفٍ بيتِ لحم
سأشتري لكِ فستقاً من الشامِ
سأشتري لكِ خاتماً مرصعاً بفُتاتِ قلبي
تَقطُفين الليمونَ عن الشجرِ الشماليّ
دون أيِّ وسيط، صدقيني
ولكن من أين لي كلُّ هذا ؟
أنا لم أسافر أية مرّة
إذن انتظريني حتى أنمو تدريجياً
كشجرةِ صَفصَاف
وإذا لم تصبري
فلتذهبي إلى الجحيم يا حبيبتي (1)

وهذا جزء من قصيدة البدايات الطفولية، وهي على بساطتها تحمل ملامح شعره، فالمكان يأخذ نصيب الأسد فيها، والفكرة فيها تبرهن على وجود محاولات جادة للتغيير، حيث مأساة الوطن بدأت تأخذ مكانها في قلب الشاعر، إذ يرمز للوطن بحبيبته التي يطلب منها انتظاره حتى يصبح ذا مال، ويأتيها بكل ما تشتهي، فتتجلى الرمزية بوعده أن يدافع عن وطنه لكن على وطنه أن ينتظره حتى يشتد ساعده. وقد وردت في كتابه (حارس النص الشعري)، عدد من الروايات تبين دور المرأة في حياته الشعرية، إذ يقول: (في عام 1966م كتبت قصيدة بعنوان (**أدور حول بيت الراهبات**)، ونشرها

---

(1) حارس النص الشعري.

غسان كنفاني في مجلة (فلسطين ملحق المحرر)، في بيروت، ووصلت نسخها إلى القاهرة، فأثارت ضجيجاً مع أنها قصيدة حب، لقد فهمت على أنها تعني طالبة فلسطينية معينة، كنت أشعر بالخجل، كأنني ارتكبت عاراً. أما هي، فقد كانت تتأبط عدد المجلة في غاية الفرح، نعم لقد خفق قلبي لها مرات ومرات، ولكنه ظل حباً رومانتيكياً. وفي 1969م، خفق قلبي للحب، كنت قد أحببت قبل ذلك كثيراً لكن هذه المرة، سالت دموعي، كنت قد أحييت أمسية شعرية بدعوة من **مدرسة ثانوية للبنات في حي العجوزة في القاهرة**، هناك عشقتها من أول كلام، وكان النرجس يملأ قلبي. كتبت عنها أشعار الحرقة، وكانت تقرأ قصائدي وتحفظها، لكن القصائد ظلت حبراً على ورق)[1]. ثم يذكر (**أماندا**)، وهي فتاة يونانية مصرية، كان قد تعرّف إلي عائلتها اليونانية، في الإسكندرية فيقول: (كنت في العشرين من عمري، وكانت أماندا بشعرها الطويل في السادسة عشرة من عمرها، تذهب معي إلى البحر، لتدلني على مواطن الجمال فيه، وعندما ودعت أماندا بكيت وبكت حتى اختلط دمعي بدموعها)[2]، وكتب عنها قصيدته: (**لسببٍ عاطفي إغريقي**)، ثم هناك إمرأة أخرى يمكن أن تكون إمرأة الاسترجاع، إذ برؤيتها تتداعى أمام ناظريه الأمكنة بقدسيتها يقول: (عندما رأيتها في **مطار قلنديا في القدس**، قبل سبعة وعشرين عاماً، كهربتني، بل سحقتني، ولم أنم ليلتي في القاهرة، وظلت طيلة هذه السنوات تعني لي (القدس)، وكان عندي اسمها (مريام)، وكان شعرها كستنائياً، ولها ابتسامة خجولة ندية)[3]. ثم يتحدث عن فتيات بلده، الجميلات النشيطات، فيقول: (وتذكرت أن مريم، هي من بنات منطقتي، هي جارتنا في الكرم، أراها تقطف الزيتون وتحصد القمح وتسقي الأغنام وتفلح الأرض وتساهم في قطف عناقيد العنب)[4]، وهذه هي حقيقة المرأة لديه، فهو يذكرها في كل أحوالها حتى في الخرافة والأسطورة، فيقول: "قصيدتي الأولى عن البحر الميت "**غزل إلى عمود الملح**"، أعدت فيها قراءة البحر الميت، انطلاقاً من الثقافة الشعبية

---

(1) حارس النص الشعري.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

لأهل قريتي، وهي خاصة جداً لأنها غير مطابقة للثقافة الرسمية المقدسة عن "زوجة لـوط"، التي لعنت لأنها التفتت إلى الوراء بعد هزيمة البحر الميت"[1]. ثم يقول: (في غـور الأردن، هناك باتجاه البحر الميت، كنت استحضر امرأة فارعة فاتنـة كنخلـة الملـح أو عمـود الملـح كنت أراها في أحلامي، كذلك كانت الفتيات اليونانيات في صوفيا، حيث عشت، يشـبهن فتيات صبرا وشاتيلا وبرج البراجنة والوحدات والبقعـة واليرمـوك"[2]، وهـذا مـا يؤكـد الرابطة بين المرأة والمكان، وقد وردت هـذه في غـير مـرة في حديثـه، إذ يقـول عـن مـدن الأردن مثلا: "مدينة الزرقاء، كانت دائماً في قلـبي خضـراء، لقـد ظلّـت تعـني لـي شـعراً مسترسلاً على كتفين من مرمر، لأن فتاة من مدينة الزرقاء، كانـت ترسـم لـي صـورتها، وترسلها لي بالبريد، دون أن تذكر اسمها"[3]. وهكذا كانـت المـرأة تفجّـر صـورة المدينـة الغائبة الحاضرة. وهكذا أيضاً، كان جمال المرأة وجمال المكان صنوين عنده. لـذلك تطغـى صفات الطبيعة والمكان على أوصاف المناصرة للمرأة، ويتكـرر خطـاب المـرأة كمدينـة أو المدينة كامرأة، ذلك لأن طغيان شاعرية المكـان، هـو المحـرك لرؤيتـه الشـعرية للمـرأة. إن تواشج المرأة والمكان عند المناصرة كان تواشجاً حميمياً، يذكر أنه (لا يمكنه أن يسمع باسم نابلس دون أن يكون مرادفاً لفدوى طوقـان"[4]، ولهـذه الارتباطـات بـين المـرأة والمكـان قدسية، إذ يذكر رواية عن ابن بطوطة (إن في بلدة بني نعيم قبراً رمزياً لفاطمة بنت الحسين في مغارة جبل ياقين)[5]، ليلمح من هذه الرواية قدرة الشاعر على استحضار المرأة، كلما ذكرت المدينة، فهو يشيد ببلدته الصغيرة لكنّه يفخر بأنَّ قدسيتها بوجود قبر لامـرأة فيهـا، هي فاطمة بنت الحسين. أما "جفرا"، فقد ذكرت مراراً وتكراراً في ديوانه، وقد انتشر الإسم كثيراً حتى رمز لكـل امـرأة فلسـطينية بـل ولكـل بلـدة فلسـطينية، والمـدهش أن (جفـرا التراث)، ظلّت محدودة، بينما ردّدت الملايين، قصـيدة جفـرا المناصـرة في الـوطن العربـي

---

(1) حارس النص الشعري.
(2) المرجع السابق.
(3) المرجع السابق.
(4) المرجع السابق.
(5) المرجع السابق.

كلّه، خصوصاً بعد أن غنّاها اللبناني مارسيل خليفة في أول اسطوانة له في حياته الفنيّة، يقول المناصرة: (بدأ الأمر بقصة حب غنية، ولكنها فاشلة، في بيروت، لطالبة جامعية، ثم تحوّلت إلى امرأة فلسطينية تاهت في الطريق إلى جنوب لبنان، فوقعت في مكامن جنود الاحتلال، فقتلوها؛ لأن ثوبها الفلسطيني المطرز فضحها. والآن أقول هل قتل المرأة، كان محاولة مني للانتقام من الحب الفاشل؟، أيّ قتلة؟)[1]. نعم، يمكن أن يكون للحب الفاشل أثر في شاعريته، (فحركية التعبير الشعري في قصائده، لا تتم بمعزل عن وعي عاطفي حاد، يدرك متانة العصب الوجداني والروحي، الذي يتكشف عن خيارات أسلوبية فريدة، تحقن رذاذ اللغة الكثيف، والفاعل بطاقة تشكيل تتجسد حيواتها في مرايا الصور)[2]. لكن قصة المرأة الفلسطينية فهي حادثة حقيقية، جاءت لزيارة ابنها الفدائي في بيروت، شاهدها وسهر معها في دار ابنها، حيث رقصت لأربع ساعات متواصلة، وغنّت أغاني فلكلورية حزينة، وهي تشبه قصيدة: **كيف رقصتْ أم علي النصراويةْ**. لكن تبقى جفرا بالنسبة للشاعر والجمهور في الواقع وفي الشعر رمز العشق للأرض والتواصل معها ومع بشرها. أما **(حيزية)**، فهي الوجه الآخر لجفرا، وهي قصة امرأة مستوحاة من الموروث الجزائري، يقول المناصرة: (إنني عاشق جرّب الذبح والمذبحة، هذا ما قلته في حيزية الجزائرية الفلسطينية)[3]. لقد رسم المناصرة، لوحات رائعة للمرأة حين لوّن الحضارات الماضية بصبغتها، فهو يذكر التراث النسوي على أنه امتداد مساهمة للمرأة في الجمال، إذ يشير إلى عادة بعض نساء الجزائر: (عادة النساء القديمة حين يرسلن شعورهن على أكتافهن في دائرة مغلقة، ثم يأتي الفتيان الذين يرغبون في الزواج، ويدورون حول الدائرة دون رؤية وجوه النساء المختبئة في كثافة شعورهن، لاختيار الزوجة، وما إن يمس شعرها حتى يكون ملزماً بالزواج منها)[4]، فهو يؤكد بهذا استمرار التاريخ، وأنه لابد من التجادل مع حساسيته لأن الثقافة الشعبية لا تلغى، وإنما تتحول وتتطور. وأخيراً يذكر

---

(1) حارس النص الشعري.

(2) محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعوري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005م، ص9.

(3) حارس النص الشعري.

(4) حارس النص الشعري.

المناصرة تواصل التاريخ والحضارة مع ربط التسمية بالمرأة في **مهرجان (أم الغيث)**، التي يعتبرها: (ذات أصول وثنية كنعانية – وهو يعني بالوثنية هنا، الشاعرية – وقد كتب عن مهرجان أم الغيث الشعبي – في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان، الذي يقام كواقعة شعبية عندما يحتجب المطر –، كتبها بعد كارثة 1967م، حيث كانت تجربة موازية للواقعة الشعبية التي عاشها)[1]. ولابدّ من الإشارة إلى قصيدته التراجيدية: **(كيف رقصتْ أم علي النصراوية)**، التي أنشدها بطريقة احتفالية خاصّة عام 1981 في مهرجان الشقيف الشعري في الجامعة الأمريكية في بيروت. كذلك قصيدة: **(لالاً.. فاطِمة)**. هنا تنتهي رحلة الشاعر التوظيفية الشعرية مع المرأة، فالتجربة الحياتية رافد مهم جداً من روافد التجربة الشعرية، لكن المهم أن الشاعر ذكر المرأة في شعره بواقعية تامة، مع بعض التحوير، كما في قصة (حيزية)، ومع بعض الابتكارات، كما في (جفرا)، وبهذه الواقعية البعيدة عن الصنعة، تتجلى قدرة المناصرة في التعامل مع المرأة، التي هي حسب رؤيته، إنسان فاعل، لا تقل فاعليتها عن الرجل، سواء أكانت فلسطينية أو أردنية أو سورية أو لبنانية أو مصرية أو جزائرية، فدولة كنعان عنده ممتدة امتداد التاريخ. إن تعامل الشاعر مع المرأة، يعطي فكرة واحدة عنها كونها عاطفة وجسداً، لكن المناصرة سبر التاريخ، ليستخلص رؤيته في المرأة، فكانت المرأة في رؤيته، تاريخاً وحضارة ووطناً. **فالمرأة في شعر المناصرة: جسدٌ وروح، وهو لا يكتفي بذلك، بل يقرأ ما رواء الجسد، وما وراء الروح، من أجل حلّ لغز سحر المرأة، لهذا كانت المرأة في شعره، مختلفة عن المرأة في الشعر العربي الحديث كله، دون استثناء، مع وجود بعض الملامح الجزئية المشتركة. إنها امرأة خاصة جداً، متعددة الوجوه، ساحرة، إلهة من آلهة أرض كنعان، وهي أيضاً، واقعية، شهيدة وحارسة للثورة، وناعمة كالرذاذ الربيعي، وكأن المناصرة في محاولة حلّه للغز المرأة، زادها عمقاً وتعقيداً و جمالاً، وبالتالي، جعل اللغز، أكثر شفافية، وأكثر غموضاً، رغم وضوحه الواضح. فالمرأة عند عزالدين المناصرة، تختلف اختلافاً كبيراً عن المرأة عند عمر بن أبي ربيعة، والمرأة عند نزار قباني، لو أجرينا، موازنة بين الشعراء الثلاثة.**

---

(1) المرجع السابق.

البـــاب الأول

الفصل الأول: المرأة الحقيقية في شعر المناصرة.

الفصل الثاني: المرأة الرمز في شعر المناصرة:

(جفرا، مريم، حيزيّة)

الفصل الأول

المرأة الحقيقية في شعر المناصرة

تمهيـــــد

لقد واكبت المرأة في فلسطين، مسيرة شقيقتها في الأردن وسورية ولبنان ومصر، بحكم مجاورة الأقطار المذكورة لفلسطين، ولكن وضع المرأة الفلسطينية المميز بعد الانتداب وتزايد الهجرة الصهيونية، ألقى على كاهلها عبئاً جديداً، تمثل في المشاركة في الثورة، وإن كان ذلك بوسائل محدودة في البداية. وقد تأثر وضع المرأة الفلسطينية في المجتمع بعد حدوث نكبة 1948م، وذلك نتيجة للمتغيرات الجديدة في بنية المجتمع العربي الفلسطيني بعد قيام الكيان الصهيوني على الجزء الأكبر من أرض فلسطين، واقتلاع غالبية الشعب الفلسطيني من أرضه وتشريده. ونهضت المرأة الفلسطينية تلبي نداء الوطن، وقام الشعراء والأدباء بتحفيزها، والإشادة بدورها على كافة المستويات، فالشعراء؛ كإبراهيم طوقان وفدوى طوقان، وأبي سلمى، وغيرهم كثير، صرحوا بالدور الحقيقي الذي قامت به المرأة الفلسطينية على جميع الأصعدة[1]. وبهذه النبرة يحطم الشاعر والمرأة جدار الصمت القاتل والقوقعة المنبوذة للمرأة في الواقع العربي كله، (فالمرأة كانت وما زالت مبعث وحي الشعراء، ومنهل قصائدهم وصورهم، حتى راحوا يصوغون تمثالها في غزلهم، منحوتة في أضلعهم وأحاسيسهم وأشواقهم ومنسوجة من خيوط تجاربهم معها[2]. ويعد موضوع المرأة مورداً مهماً في الشعر عامة، لأنها تمثل قيمة اجتماعية لا غنى عنها في الحياة، وهي بالنسبة للشاعر الفلسطيني مورد وموقف، فالإحساس بالمرأة لدى الشاعر الفلسطيني يجسده حبه المعنوي لمواقفها البطولية التي تجلت نتيجة لما حلّ بالوطن قاطبة.

المرأة عند المناصرة، مقدسة قداسة الأرض، فهي ليست مجرد جسد للمتعة، أمّا

---

(1) محمد شحادة عليان، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني، دار الفكر، عمان، 1987، ص153-184.

(2) رضا ديب عواضة، المرأة في شعر (عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني)، شركة رشا برس، 1999، ص74.

ماهية نظرته في المرأة؟، وكيف تعامل معها؟، ووظفها في شعره؟، هذه أسئلة حاولت الإجابة عليها.

لقد تميّز المناصرة بتوظيف المرأة في شعره بشكل لافت، إذ لم تخل قصيدة من قصائده دون إشارة إليها. وقد تعددت دوافع المناصرة في استخلاص صورة المرأة من عدة منابع، إذ هو شاعر فلسطيني، منفي، عانى البعد عن وطنه، حُمّل مسؤولية الحياة منذ نعومة أظفاره، تنقل بين عدد كبير من الأماكن العربية والثقافات والعادات والتقاليد، فلا غرو أن يجعل من المرأة مادة لكلماته الشعرية. لأنه أعطاها القدر الأوفى لجهودها، من خلال مزج دورها في الحياة بماء الحياة التي تُمنح للمرضى، والهلكى، والمتعبين من الضنك. إن المرأة في النص الشعري الفلسطيني الحديث تتخذ أبعاداً مغايرة، لأنها امرأة تعيش تحت الانتداب والاحتلال، فقد ارتبط وجودها، (بالعِرض ومفهومه في الأذهان مع ارتباط فكرته بالعمل الوطني، إذ ما معنى انتهاك العدو لعرض أسيرة أو مناضلة عنيدة من ربات الجمال وما أثر ذلك عليها في المجتمع وفي الحياة؟)[1]. إن هذه القضية جعلت من المرأة الفلسطينية نموذجاً منفرداً. لقد تعددت أدوار المرأة الفلسطينية بتعدد الصعوبات التي مرت بها – كما الوطن تماماً – لكن الذي أبرز هذا الدور للوجود، هو الشاعر الذي يرى بعينه ويحس في قلبه، معاناة هذه المرأة، التي قتل زوجها وانتهك عرضها وشرد أبناءها. فدور الأم فاعل حين تشارك أبناءها الهموم الجسام، وتقف إلى جانبهم وقفة الأبطال، لأن الأم الحقيقية في المحنة الفلسطينية تحديداً كان لها دور المشاركة الحقيقية، وهو دور لا يُغفل يقول:

مَرمَرَتني، آه يا أُمي الوُعُود
وصَهيلُ الخطباء
حطّمتني سنةً بعد سنَة
لن نصلّي تحت قاع المئذَنَة

---

(1) حسني محمود، شعر المقاومة الفلسطينية (دوره وواقعه في المنفى)، ج3، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، عمان، ص40.

قَبلَ أن تُقْطَع هذي الألسِنَة[1]

يزفر الشاعر آهات ومرارات الوعود في العودة للوطن، ونفرت أذنه من أصوات الأبواق الناعقة، فهو يشكو بثه وحزنه لأمه، ثم يحاورها بأنهم لن يتمكنوا من تحرير المئذنة قبل أن توقف مهازل الوعود، ولفظة (نصلي) يجمعها مع نفسه ومع الثوار، فهي تشاركهم أعمالهم، كذلك فإنها تشاركهم أسرارهم ورسائلهم التي يخفونها عن عين الرقيب وهم يتبادلونها، يقول:

هل وَصَل المكتوبُ لأمّي دونَ رَقابَة
أمي هل تَصِل رسائلُها بعدُ هبوطِ النَّجم
وبعدَ هُبوبَ الريحِ الشَرقيَّة[2]

يتساءل الشاعر عن وصول الرسائل لأمه التي تقوم بإخفائها عن عين العدو، لتحفظ عنه الضرر والمكروه، فالمرأة عنده تفاعل مع الحدث ولا تقف مكتوفة الأيدي. وهي (في مستوى ضخامة المهمات الملقاة على عاتقها، فهي مسلّحة بالنضج، والقدرة على الممارسة، فهي التاريخ الخصب والتراث الحضاري الممتد)[3]، فها هو ينثر همومه على صدر الأم، فيقول:

تَبدأُ الحربُ او تَنتَهي
ستَظلّينَ أُمي التي ارضَعَتْني حَليبَ الشَّقاء
ونَبقَى نُطَخطِخ، نَبقَى هُنا فُقَراء[4]

فهو يقرّ بقدرهما معاً؛ أم وابنها، وهذا شعور صادق من شاعر رضع حليب الوفاء، من أم مناضلة ذاقت ويلات الدمار والتشرد والضياع. ويتابع إعجاباً بالأم، التي ضربت بثباتها الجبلي أروع أمثلة الفداء، بل الأسرة المستقرة التي شتتها العدو الغاصب

---

(1) الأعمال الشعرية، ص59.

(2) المرجع السابق، ص308.

(3) أمينة العدوان، المرأة في الأدب الأردني، الدراسات (المهرجان السنوي الثالث لرابطة الكتاب الأردنيين، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين)، عمان، 1980، ص80-82.

(4) الأعمال الشعرية، ص411.

بقوله:

ولهذا أقسم، بالطير الأخضر في صدري
بأبي في البُستانِ، يُقَصْقِصُ اغصانَ الأشجار
وبِأمي، تَنسِجُ أشواقاً للغائبِ عن قَاعِ الدَّار
أُقسِمُ يا غَاليةَ العَينينِ ويا طَاهِرةَ الدَّقَّات.
لن يَفلِت قلبي، لَن يَفلِت قلبي
حتى لَو صِرتُ رَماداً مرميّاً في آخِرِ عُمري(1)

فالوفاء يتجلّى بحفظ الود، الذي رضعه من الأم التي تغرّب عنها بنوها، فبقيت تنسج شوقاً لهم، واستخدام الفعل المضارع مع الشوق المعنوي (تنسج أشواقاً)، دليل على العرفان بجميل الأم، المجاهدة، المكافحة، والصابرة في ذات الوقت، لذا يقسم الشاعر بعينيها، وبحبها الخالص، أنه لن يجعل قلبه المليء بحبها أن يذهب بعيداً حتى لو احترق فبات رماداً. أما الجدّة، فهي أصل لفروع ثابتة بثبات شجر السنديان، وأصيلة، أصالة الحضارات، وقد ذكر المناصرة أن جدته فاطمة وعماته؛ (آمنة وجليلة وفاطمة ووطفاء ورحمة، أيضاً)، كنّ ذوات دور هام في إثراء شعره، فلم يقِلّ دورهن عن دور الأم، يقول عن دور الجدة:

عندَ بابِ القُدسِ، ماتَت جَدّتي
وهيَ تَحكي لِشُجَيرات العِنَب
عن زَمَانٍ سوفَ يَأْتي
وعلى خَدّيهِ شاماتُ الغضب(2)

فقداسة الدور المعطى للجدة، أنها ماتت وهي تحكي، وتروي التاريخ كما شاهدته وعاشته وترعرعت في ثنايا أحداثه، وهكذا قامت الجدة بدور فاعل لا يغفل بقصّ التاريخ على أبنائها وهي تحمّلهم مسؤولية الدفاع عن الوطن الغالي. وقد وردت المرأة في صورة تشخيصية للبحر، لا للزوجة، يقول فيها: (**يتمدد البحر مازحاً إلى أسرّة**

(1) المرجع السابق، ص411.
(2) الأعمال الشعرية، ص36.

زوجاتنا)، وهو بهذا التشخيص يعطي قيمة للمكان خاصة (البحر الميت) – القريب من بلدته:

نغارُ مِن مِزاجِه الصَّعب:
(يا بحرُ يا ميّت
يا بحرُ يا ثَقِيل)
نَقرأُ المَراثي ونَكظُمُ خَوفَنا
نحنُ الملغومِين بالحقدِ على قاتِليه (1)

أما الابنة، فلم ترد إلاّ في قصيدة واحدة، قيلت بالطريقة الشعبية (اللهجة اللبنانية المحكية)، يقول:

حكَم الزَمان
لكِن هواكِن شَرعْ
وما بِقدِرعَ مِنبَري إِفتِي
حكَم الزَمان وْبَرَعْ
صِرتِي مِتل بِنتِي
آه لَو كِنتِي (2)

فالشاعر يهوى المرأة، وهوى ابنة الوطن مشروع، والحقيقة أن هذا الهوى الوطني، لا يملك الشاعر إلاّ أن يتمناه هوىً شرعياً، فالبنت في الوطن كابنته، وليت كل بنات الوطن بنات له، وبهذا الإطراء يأتي على لفظة البنت، فيمكن موازاة هذه الأمنية بأمنية الشرعية لدخول وطنه والخروج منه بحريّة دون عوائق الاحتلال. أما العمّة، فإن الشاعر ذكرها مرتين عنواناً لقصيدتين الأولى: 'عمتي آمنة'، والثانية 'دار عمتي جليلة'، لكنّه أعطى العمة دور المرأة الفلسطينية الحقيقية التي تحافظ على التاريخ والحضارة ببساطة الفلاحة يقول الشاعر:

---

(1) المرجع السابق، ص758.
(2) الأعمال الشعرية، ص891.

عمّتي آمنة
أَشعَلَتْ موقِدَ النّارِ بالغَارِ، وَالرَّوثِ،
والطَاقةِ الكَامِنَة
شَمّرَت رِدنَها، كَي تُجهِّزَ فَصلَ الرّبيعِ
في الصباحاتِ أَبقَارُها سارحَة
في التِّلالِ المحُيطةِ بالقلبِ، أو في البَقيع[1]

ذكر المناصرة مرة أخرى العمة دون إشارة لها في النص، لكن تضمنها العنوان، يقول في قصيدة بعنوان "دار عمتي جليلة":

وفي ليلةٍ من دمٍ، حَدَثَ الاختِطاف
جليلةُ بِنتُ الكرومِ وأُختُ الرِّجال
خُطِفَتْ، وَهِي في هَودَجٍ،
كان خاطِفُها تُبّعاً
من تَبابعةِ الاحتلال
أقامَ لها عُرسَها الدَّمويّ، والقَمَها فُستُقاً مِن ذَهَبْ
ولكنّها،
هَيّأت مَوتَ جلاّدَها،
حينَ حاولَ لَمسَ قُطوفِ العِنَبْ.[2]

الهدف الأساسي من ذكر العمة هنا، ذكر قصص حقيقية بآلية سردية شعرية ممتعة، لإحقاق وإبراز دور المرأة التي تموت، دون أن ينال منها العدو ولو شعرة واحدة، ليكشف عن إحساسه بالعمة، التي خُطفت وإن كان خطفها يمثل خطف الوطن، ولذلك هبّت تدافع عنه. كذلك أورد المناصرة (بنات العم)، ليؤكد على حقيقة العلاقة بين أبناء العشيرة العربية والوطنية الواحدة، كما يشير إلى الوحدة التاريخية والحضارية العربية الممتدة يقول:

---

(1) الأعمال الشعرية، ص693.
(2) المرجع السابق، ص690.

هُنَ بناتُ عمّي أمَازيغيّات
حمّلنَ التُفّاحَ في أطباقِ السماواتِ السَّبع
هُنّ بناتُ عمّي النوبيّات
يَتَنَاثرُ النَّرجِسُ في أنحَائِهِنّ الدَمَويّة
هُنّ بناتُ عمّي صَحراويَّات
يُرعبنَ الواحاتِ والرَملَ والسيُوفَ والأغاني
هُنّ بناتُ عمّي خَليجيّات
في قاعِ بحرِ اللؤلؤ، يصدِنَ قلائدَ التَّعَب
هُنّ بناتُ عمّي مُؤَابيّات[1]

وهكذا جسّد الوحدة العربية منذ الأزل عن طريق المرأة. وأخيراً، فإن المناصرة يرى في المرأة أماً وجدةً وأختاً وابنة عمة وابنة عم شقيقة لروحه، فهو يكرمها ويعطيها منزلة التكريم في شعرة حين يخاطبها بشقيقة روحه فيقول:

شَقيقةُ روحي
ارِيحي
ارِيحي
وجُوعي
على وَجَعِ الاختِراق
كي أوضّحَ ماذا جَرَى في السّياق:
بعدَ عِشرينَ حولاً من الدّمع
قابَلتُها صُدفة في الزُقاقْ.[2]

وكان للمرأة الحبيبة، حضور فاعل في شعر المناصرة، الذي يرى أن الحب، يساهم في ولادة القصيدة، وإذا كان قد عبّر عن الحب، فإنه جعله مقترناً بأبعاد وطنية وحضارية. وهكذا لم يصرّح المناصرة عن أي حب لافت في حياته، والواضح أن الهمّ الوطني يصبح

---

(1) الأعمال الشعرية، ص785.
(2) المرجع السابق، ص829.

حباً يملأ قلب الإنسان، فلا يعود للحب – بمفهومه المعروف بين الشعراء، حيّز يذكر.
ولقد صنفت أمينة العدوان، المناصرة، في مقال لها عن الأدب المعاصر، ضمن تيار، التزم بتصوير مضامين واقعية واجتماعية، كانت قضيته الأساسية متمثلة بنكبة الثمانية وأربعين، حيث وصفت قصائده بالابتعاد عن الذاتية، والرومانسية، والاكتفاء بالبكاء على الوطن، مع التركيز على الرموز الجزئية حيث استخدم المرأة في أغلب إنتاجه كرموز للوطن المفقود[1]. يظهر في استخدامات المناصرة المتعدد للشعر في المرأة، موازاته لقيمتها العملية أكثر من قيمتها المعنوية، وهذا ما يعطي قيمة أكبر للعمل الشعري في المرأة، فالقيمة أزلية، سواء أكانت امرأة حقيقية، أم امرأة تاريخية، أم رمزية، أم تراثية، فهي بكل الأحوال موجودة، في عالم الماديات والمحسوسات، وهذا لم يمنع المناصرة أبداً، من إبراز القيم المعنوية عند المرأة، التي تحمل صفات معنوية، ودلالات كثيرة، أكثر من الصفات الحسية. ذكر المناصرة قصة حقيقية صوّر فيها المرأة، وذلك في نصه: (**كيف رقصتْ أم علي النصراوية**)؛ تلك التي قال عنها إنها رقصت أربع ساعات متوالية، حتى أبكت حشد الشباب الذي بدأ يصفّق وانتهى بالبكاء، تلك المرأة التي عبرت الحدود لتتواصل مع أبنائها، التي ما أنجبت سوى أحدهم، لكن حين طلبوا إليها الغناء الشعبي الفلسطيني أخذت تغني، وترقص ثم اشتدت وطأة الرقص لديها، حتى أصبحت دون وعي تذكر قصصاً في المواويل، مما أحيا في داخل كل واحد من الحضور المنفيين، هالة من الحزن الدفين، يقول المناصرة في هذه الحادثة الحقيقية في قصيدة (**كيف رَقصتْ أمّ عليّ النصراوية**)، التي استخدم فيها تقنيات السينما:

غالباً ما يشُدُّهمُ الوَجدُ، حينَ تَكُونين صَوتَ الرّنين
العَميقِ العَتيقِ، الذي في الجذُور
رَجعُ صَوتُكِ مِثلُ الأَغاني العَتيقةِ مثلُ نَبيذِ التِّلالْ
غالباً ما تَكُونينَ، مِثلَ المَطاريدِ، عندَ أعالي الجبال
يَجيئُون مثلَ الرّحيلِ، ولكنّهم يفرحُون قَليلاً،

(1) المرأة في الأدب الأردني، ص1.

قَليلاً، قَليلاً... ويشتدُّ رقصُك،

لا تفتحي الجرحَ أو تُغلِقِيهْ

ثمّ يشتدُّ رقصُك يبكون، لكنّهم في المَسَاء،

يُنادُون: هِيه يامْ علي

لِيش مَتغَنّينا

عندما نَنحَني، سوفَ تَبكينَنَا في النُّصوصْ

آه، يَشتدُّ رقصُك دون الإجابَةِ يَنْغَلُ قلبُك

بين مروجِ الكلام[1]

ويستمر الشاعر في تصوير المشهد، تصويراً سينمائياً، بأسلوب مشوّق، إذ يقول:

عندما يَنحَني جِذعُنا مثلُ داليةٍ في الخَليل

سوفَ تَبكِيننا بالكلامِ الجَليل

ثم ناديت: هِيه يامْ علي

لِيش مَتغَنّينا[2]

فالغناء الذي أبكى الرجال؛ الذين تأثروا كثيراً بما غنته أم علي، لم يخلّص الشاعر من ذكر كنعان الذي جعله محوراً مهماً من محاور نصوصه الشعرية، لأنه أصل في التضحية الوطنية، والبناء الحضاري. إذ يقول:

كنعانُ العريسْ، حنّوه بالدِّما

ليش يَم عَلي ما تحنّينا:

حبيبي مسَجّى امامي

صوتُه فضةٌ وله طلعةٌ مثلُ بدرِ التّمام[3]

إذن فهذه المرأة تقص قصة حقيقية، ربما كانت قصة ابنها أو زوجها أو قريبها أو ابن بلدتها، فهو عريس استشهد ليلة عرسه، حيث جرت العادات أن يحنّى العريس في

---

(1) الأعمال الشعرية، ص391.

(2) المرجع السابق، ص391.

(3) الأعمال الشعرية، ص 73.

هذه الليلة السعيدة، لكن لم يتم الحناء لعريس بل تم لشهيد فهو مسجّى أماها، يكلمها برنين أصيل. لقد استطاع المناصرة أن ينقل صورة وقعت له حقيقة أثناء مُقامه في لبنان، فهذه المرأة قد روت ما شاهدته وعاشته، وهذه الحادثة تكررت كثيراً فيما بعد، فكثيراً ما حدث أن يستشهد العريس ليلة زفافه. وأخيراً يقول:

حَبَسنَا الدّموعَ وقُلنا: يجيءُ الزمانُ الجَمِيل
وتَبقينَ يا أمّ سعدٍ، وتَبقين يا نجمةً في الضَّبَاب
تَظلّين مغروزةً في ترابِ النُّجوع[1]

هكذا أتى المناصرة على عدد من النساء، اللواتي كان لَهُنَّ الأثر الكبير في حياته، بدئاً من أمه التي أرضعته حليب الحب، وعمّاته الطيبات الأصيلات، وزوجته التي ألهمته الصمود في بلاد الغربة. أما الأسماء العديدة للنساء القليلة الورود في شعر المناصرة، فإنما تشكل نوعاً من المصادفة الاسمية، فمن هذه الأسماء: **رباب، وسوزان، وفروتا، وأماندا، وبثينة، وفيروز، ودادا.** يقول:

قائلاً لِربابْ
قابليني الخَميسْ، قابليني الخميس[2]

ورباب هنا اسم لا أكثر، يحمل دلالة الواقع الشبابي المعيش في الغربة، حيث يتركز الحب على ابنة الوطن، يرى الرجل فيها كل امرأة قريبة منه وتخصّه:

سوزانُ البيضاءْ
مثلُ حصى الشاطئْ
عيناها زرقاءْ
كالبَحرِ الدافئْ[3]

هنا استخدم الشاعر الاسم، ليدلّ على صفة للمرأة الجميلة ليتذكر جمال المكان، ببحره الأبيض (المتوسط)، وبزرقته، التي أعطاها صفة الدفء، وهو دفء معنوي يشتاقه البعيد عن وطنه. وهي معادل موضوعي لدليلة.

---

(1) المرجع السابق، ص267.
(2) الأعمال الشعرية، ص391.
(3) المرجع السابق، ص293.

فروتا طفلةٌ تَنمو
كمَا أنمُو معَ الأيامِ
لنَبني عُشَّنا الأخضَر[1]

أما فروتا، فهي اسم لطائر جميل، أعطاه للمرأة التي يسترجعها من ذاكرة الطفولة، إذ كان يتمنى أن يكبرا معاً ويبنيا عش الزوجية، على أساس من الراحة والطمأنينة الوطنية الهادئة. ثم يقول:

ناديتُها أمَاندا بشَعرِها الطويل[2]

وأماندا بشعرها الطويل مطلع أغنية لمغني تشيلي، فكتور جارا، فالشاعر يستحضر ثقافته ليدلل على جمال المرأة، دون أن تكون له أبعادٌ لوصف الجمال الحسي، ثم ينتقل إلى الجمال الروحي، فيقول:

ماذا ينفعُني إن كان القبرُ، قبرَ بثينةَ في صَحراء الرُوح[3]

هنا دلالة عظيمة للمخزون الموروث، والمحفوظ في الذاكرة من قصة حب لشاعر عربي قديم مات ومحبوبته منذ أمد، أعطى الشاعر ذاكرة استرجاعية ليستحضر الحب الروحي، فجعل قبر المحبوبة في صحراء الروح العطشى للحب أصلاً، وإن كان مدفوناً. ثم يقول:

لا تندهي فيروزُ
إنَّ الليل في هذي الفُصولُ يطولُ
يصبحُ كَالرّدى[4]

وفيروز فتاة الواقع، ويمكن أن تكون (فيروز) الفنانة الشهيرة، التي غنّت للفصول الأربعة، فالشاعر يستحضرها ويحاورها، إذ أن طول الفصول مع محنة النفي، تجعل الفصل اطول من السنة ، حتى يصبح سكيناً على الحلق جارحاً. ثم يذكر (**دادا**) فيقول:

---

(1) الأعمال الشعرية، ص183.
(2) الأعمال الشعرية، ص87.
(3) المرجع السابق، ص219.
(4) المرجع السابق، ص192.

رأيتُك في الحلم،
مَن أنتِ دادا، التي هَجَرتني إلى الرقصِ في الغابِ،
عاريةً،
نهدُها يَزأرَ[1]

إن الشاعر من خلال دلالة الاسم (دادا)، الدال على مرحلة الطفولة الأولى، ثـم هجرة المحبوبة عارية إلى الغابة، ثم الإشارة إلى بلوغ هذه الفتاة بدلالة، (نهدها يزأر). هذه الأسماء الكثيرة غير مكررة، إلا ما كان منها قصيدة كاملة مثـل (**فروتـا طـائر أخضـر**)، و(**دادا ترقص على ضفة النهر**)، لكن هناك أسماء للمرأة جاءت مع (مريم) وهي (**دليلة** الغزية لشمشون[2] و(**حلوة زيدان**) و(**سارا**)، يقول الشاعر:

ثم أوزّع لَونينِ لكلّ امرأةٍ كَنعَانيّة
مريم، ثم دليلة، تتلوها حلوةُ زيدان
وأخُصّك يا سارا، بقناديلِ الرّيحَان
للأَسبابِ الجهويّة
أُهديك قُطوفَ مديحٍ من شوقٍ وتباريح[3]

لقد كانت الأسماء، تحمـل دلالات ذات ارتبـاط بـالواقع المعـاش، مثـل فـيروز وسوزان، وهناك أسماء يمكن أن تحمل إشارات تراثية، مثل رباب وبثينة، أما دادا وفروتا، فهي أسماء تحمل دلالات أكثر امتداداً، لأنها أسمـاء ذات أبعـاد مدينـة وحضـارية. وإذا كان الشاعر قد صادف عدداً كبيراً من النساء أثناء تنقله في البلدان الكثيرة، فإنـه لم يعمـد في كثير من الأحيان إلى الوصف الحسي للمرأة، وإنما لجأ إلى أن يجعلها مشاركة له في همه وقضيته، بغض النظر عن هوية المرأة وانتمائها. لقـد تجلـت المـرأة في شـعر المناصـرة مـن

---

(1) الأعمال الشعرية، ص251.
(2) مقابلة مع المناصرة، سبت 2005/11/26م.
(3) الأعمال الشعرية، ص738: هذا ما يؤكّد أن (الكنعنة) في شعر المناصرة، ليست مجرد أسماء فلسطينية، كما رأى أحد النقاد، بل هي تجلّيات عميقة للحضارة الكنعانية ذاتها: (كانت النساء الكنعانيات، يجمّلنّ رموشهنّ، بلونين) وهذه واقعة تاريخية، كما يقول المناصرة نفسه، و(سارا)، هي – الشهيدة: سارا المناصرة، الفتاة التي استشهدت في الانتفاضة الأولى. أما – حلوة زيدان، فقد استشهدت في مذبحة دير ياسين، عام 1948.

خلال البيئة التي ترعرع فيها - كما مر - فالمرأة جسّدت لديه حياته التي نشأ فيها، وظل وفياً لعظمة المرأة التي جسّدت لديه واقعاً أكبر بتنقله إلى أكثر من بلد ومروره وإقامته في أكثر من مدينة. كما تناول المناصرة الجمال المعنوي على قلته، فالخجل صفة محببة للمرأة والحياء والوقار، حتى القدسية أعطاها المناصرة للمرأة يقول:

(مَرَّت كَفّاها فَوقَ ضفَائِرِها في خَجَلٍ سرّي)(1)

وهذه الحركات الأنثوية أكثر ما تلفت الشاعر صاحب الحساسية المتدفقة والدقة في التعبير، إذ يعبّر عنها بالخفر وتغزل بجمالها، إذ يقول:

(غمّازةٌ في الخدّ والخَفَرِ الجَميل)(2)

وهذه الجمالية التي تمزج بين الجمال المادي بوصف الغماز، والجمال المعنوي في الحياء، لتبنئ عن لوحة فنية لامرأة ذات جمال لشدة حيائها. ثم يعمّم دور النساء كلهن، إذ يقول:

(النّساءُ الوقوراتُ، النّسَاءُ القِدّيسَات،
النّسَاءُ المليئاتُ بالخضُوعِ الجَليلِ في الصبَّاحَات)(3)

هكذا استخدم المناصرة صور الجمال المعنوي مع المرأة، والتي ترمز في الكثير الكثير في حديثه عنها بالوطن. لقد استطاع المناصرة أن يجعل من المرأة، فكرة ذات قيمة عملية في الشعر الوطني، فإذا جسدت المرأة بجسدها، وزينتها فكرة الوطن الجميل بطبيعته الغناء بمختلف ألوانها الخلابة وأشكالها البديعة، فقد رأى المناصرة أن المظهر الخارجي للمرأة فطرة وطبيعة، لا يمكن إغفالها، لذا لم ينس ذكر مظاهر الزينة التي تتحلى بها المرأة في الوطن فيقول:

---

(1) الأعمال الشعرية، ص112.
(2) المرجع السابق، ص619.
(3) المرجع السابق، ص781.

(لِخَواتمِها الأنتِيكا

لِصَليبِكِ، لِحَواشِي النَّهر

لِلخَرَزَةِ الزَّرقَاء)[1]

فالخواتم الأنتيكا والصليب من مظاهر الزينة وفي التراث الخرزة الزرقاء، جزء من الخرافة توضع لرد العين والحسد. كذلك استخدم المناصرة القلادة والسلسال والكعب يقول:

(في صَدرِها قِلادةٌ مِن عَاج)[2]

(سِلسَالُ صُدَرِيْكِ رَوَّعَني)[3]

(ياذاتَ الكَعبِ الأَسودَ...)[4]

فالوطن يحمل في طياته كل هذا الجمال والروعة والإبداع وكذلك المرأة، لذا فقد رفع المناصرة من شأنها إذ جسدها بالوطن، الذي يدفع أبناءه لحمايته بعد أن ترعرعوا في حضنه الدافئ. وهو بذلك يعزّز ويكمل دور الرجل الذي لم يتوان للحظة في الدفاع عن تاريخه وحضارته ومستقبله، إذ كما يقال: **(حماية الأرض، كحماية العِرْض)**. هذه اللمسات البسيطة التي دغمها المناصرة ضمن حديثه عن المرأة لا تحمل عدم تطرّقه إلى جسد المرأة، أنه غير مدرك لقيمة الجمال بل على العكس، فقد وفّق المناصرة في الوصف الحسي والمعنوي للمرأة وأبرز دورها هي ذاتها وبنفسها، في إظهار زينتها على سبيل التعمّق في عالمها الداخلي، الواقعي، بدلالة التركيز على البيئة الشعبية، التي عاشها وهذا الاستخدام ذو قيمة في التعايش، ويظهر قدرة فائقة على الاسترجاع.

---

(1) الأعمال الشعرية، ص490.

(2) المرجع السابق، ص221.

(3) المرجع السابق، ص94.

(4) المرجع السابق، ص333.

الفصل الثاني

المرأة الرمز عند المناصرة

ليس عجباً أن يرتكز المناصرة، الشاعر الفلسطيني، - الذي عانى النفي والبعد والإبعاد – على استخدام الرمز في ما يقرره من حقائق واقعية، لامست وجدانه، ففجرت ملكاته الشعرية، إلاّ أن دوران الشاعر في دائرة المرأة – وهو ليس بشاعر للمرأة – يثير حفيظة التمركز حول رمز ما، مع ما لا يخفى من أهمية الدور الذي تثيره المرأة في حياة الرجل عامة والشاعر خاصة. الرمز هو (الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً أيضاً، وهو من الوسائل الفنية المهمة في الشعر، إذ يعمد الشاعر إلى الإيحاء والتلميح، بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح)[1]. وهو عادة ما يتيح لنا التأمل بما وراء النص، وقد اعتمد الشعراء على الرمز هروباً من التصريح بالحقائق في ظروف صعبة، أو ربما لقضية نفسية أو شخصية. أما المناصرة، فقد اعتمد شعره بشكل كبير على الرمز، خاصة في الحديث عن المرأة، إذ جاء استخدامه للمرأة الرمز أكثر ملاءمة مع الشعر الوطني، والهدف المنشود، والرسالة التي يريد أن يوصلها لجماهيره العربية، وحتى العالمية، فالرمز يساعد الشاعر على إعادة خلق أفكاره وعواطفه، وتقديمها بقالب التحوير، ثم التنوير، إذ يحوّر المعنى بإبعاده عن الذهن ثم يأتي بقرائن ليثبته من جديد، تلك القرائن التي تنوّر له الوصول للمرموز له، فيتجلى المعنى في الذهن بأفضل ما يكون. لقد اتخذ المناصرة من المرأة وسيلة لتحقيق أهداف بعيدة عن العلاقة الطبيعية فجعلها بديلاً عن الوطن، وأسقط عليها عواطفه ومشاعره، فالمرأة عنده محملة بدلالات إشارية، ورمزية، تبرز الإيحاءات الوطنية، والتاريخية، والحضارية، فالمناصرة ابن قضية، يريد أن يجعل المرأة أداة فنية يستطيع من خلالها أن يعبّر عن رؤيته، ومعاناته لفقده وطنه، فهو

---

(1) صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (منذ عام 1948 حتى 1975 دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص109: لم يتطرّق هذا الكتاب لشعر المناصرة، رغم صدور أربع مجموعات شعرية له، حتى عام 1975.

يحدث (التصاقاً بين المرأة والوطن والحضارة الفلسطينية حيث يقيم جدلية متناغمة بينهما)[1]. يقول:

سأُعَاتِبُكِ كثيراً يا أمي.... بيروتُ مَفَازَة.
سأُعاتِبُكِ كثيراً يا أمي، قال الزَّعتر:
تَرمِينَ حبيبَكِ في البَحرِ الأَسوَدِ والميّت والأحمر.
ثم تقولين: اسبَح في البحرِ الأسود والميت وتَمَختَر
سأُعَاتِبُكِ كثيراً يا أُمي[2].

استخدم الشاعر المجاز في قوله؛ (قال الزعتر)، لكن يمكن للأرض أن تخاطب أهلها وعشّاقها في عرف الشعراء. لذلك لا يمكن لأم أن ترمي ابنها في البحر لكن المدينة، هي التي دفعت بأبنائها للموت. ثم لا يلبث الشاعر في موضع آخر، يؤكد رؤيته تجاه المرأة الأم، حين يأتي بالأب كرمز للحضارة التي دخلت المدينة، ويرمز للحضارة بالأب، وللوطن بالأم، ثم يحدث مداخلة بين الرمزين بآلية سردية تؤدي للمزاوجة بين الأب والأم، ثم يقلب مفهوم الاندماج حين يدخل هو لينظر من ثقب الباب وهو بهذه المداخلة الغريبة يجعل من نفسه رمزاً لبعض أبناء الوطن الذين لا يملكون بُعد نظر تجاه أعداء المنفى. ثم هو يقول في قصيدته النثرية الشهيرة: (مذكرات البحر الميت، **1969**):

لأبي شاربٌ أسود تَعشَقُه النّسَاء
لذا سَقَطَت أُمّي تَحتَ قَدَمَيهِ مِن اوَّلِ الأُغنية
كنتُ أَنظَرِ إليهما ليلةَ العُرسِ مِن ثُقبِ الباب
حينَ فَقَدَت أُمّي عَفَافَها لأولّ مَرّة[3]

ثم يعطي المناصرة بعداً حزيناً للأم التي يرمز لها بالوطن بمأساته المتجذّرة إذ يقول:

---

(1) هاشم مناعي، القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص183.
(2) الأعمال الشعرية، ص324.
(3) الأعمال الشعرية، ص210.

تَفُكُ أُمّي ضفَائرَها مثلَ كلِّ الكَنعَانيّات

في أوّلِ إبريل

تلبسُ ثَوبَها الرماديّ في الثّاني مِن تِشرِين الثّاني

وَمُنتَصفِ أيّارَ

تَبحثُ هذه الأيّامُ عَن لونٍ أشَدُّ حِلكَة

للشّهرِ الذي يَليه[1]

ففي الربيع يتزين الوطن، لكن وطن المناصرة يستعد للحداد في ذكرى احتلاله في منتصف أيار، ومن ثم في حزيران، تلك التواريخ الممزوجة بالألم والضيق، على ضياع تلك الأم وجمالها الرباني في ربيعها. ثم يقول:

رسولٌ أنَا وانتِ جثّةٌ مَطوِيّة

لكنّك أُمّي، أُمّي

مَهمَا تَعاقَبَت عَواملُ التَّعريِة[2]

فالأرض قد احتُلّت، ويبدأ الأبناء ينظرون إلى عوامل التغيير التي قام بها العدو المحتل، فهل يتغير شيء عن كون الوطن وطناً أو كون الأم أماً، لا؛ فالحقيقة لا تخفيها عوامل التعرية. والوطن يبقى وطناً لأنه مغروس في الوجدان يقول:

كانَ عُرسٌ بِقانا الجَليل، وفاطمةُ الآن،

تَفتَحُ بابَ التَطوُّع:

حنّاؤُها وخَلاخِيلُها والعُطُور

وتُقسِمُ أن لا تَكونَ نَؤومَ الضُحى

إنّها تُقسِمُ الآن أن يَفرَحَ الشّجَرُ السُّمهَريُّ،

وفاطمةُ الآن قصَّت جَدائِلَها،

أقسَمَت أن تَكُونَ

نجمةً للصّحاري وبُوصلَةَ التّائِهين[3]

---

(1) المرجع السابق، ص209.

(2) المرجع السابق، ص514.

(3) الأعمال الشعرية، ص366.

لقد أعتبر الدكتور سمير استيتية، أن فاطمة هنا، هي (فاطمة امرئ القيس لا غيرها؛ لأنها الموصوفة، بأنها نؤوم الضحى في معلقة امرئ القيس)[1]، غير أنه ليس من البعيد استخدام المناصرة للتناص في هذا المقام، ففاطمة جدة المناصرة الحقيقية، وهي إن كانت فاطمة امرئ القيس، فإنها هنا رمز لتاريخ المرأة العربية، التي دفعت الرجل بقوة، للدفاع عن حقه وعدم التسليم بضياعه. فالتاريخ الفلسطيني الذي يحمل في طياته (المجدولة) آلام شعب، ومعاناة أمة، يعيش على أمل أن يتوافد عبر تاريخه متطوعون، يكونون نجوماً للصحراء، وبوصلة للتائهين. أخيراً استخدم المناصرة الصور الرمزية للمرأة عندما جعلها معادلاً للمدينة، وقد احتلت بيروت مكاناً أساسياً في شعره، ولها صورة مختلفة عن الشعراء العرب في شعره، فهو يرسمها (مدينة المتناقضات)، أي (تتوافد فيها الأضداد)، كما قال في إحدى قصائده، إذ صرّح المناصرة بحبها وجعلها أنثى يتحدث إليها فيقول:

مُهرةٌ سَمحَةٌ لا تَصُدُّ الحَبيبْ
ولها قُبلَةُ الدّوَيَان،
احتراقُ الفَراشَةِ وَسطَ اللّهيب
ولَهَا بَسمةُ الأُقحُوانِ،
لها عضّةُ مثلَ ذيب
ولَها حِينَ تَسهَرُ صوتٌ حَنُون
كانَ ذلكَ في ليلِ بَيرُوت قَبلَ الرّحيل[2]

ولذلك صوّر الشاعر المرأة على أنها رمز لمدينة عريقة كبيروت، والتعبيرات الشعرية الجذابة، توصف بها أجمل فتاة، فالبسمة، والعضّة، والاحتراق الذي وسط اللهيب، والصوت الشجي، كل ذلك موجود لدى أكثر من واحدة ارتادت ليالي بيروت قبل الرحيل، إذ تركت انطباعات المدينة أعذب ذكرى حتى اسمها (بيروت) فيه أنوثة. ثم لا يلبث أن يجسد بيروت في امرأة حين يقول:

---

(1) سمير استيتية، منازل الرؤية (منهج تكاملي في قراءة النص)، دار وائل للنشر، 2003م، ص293.
(2) الأعمال الشعرية، ص834.

إنّهُم يَزرَعُونَ الجَرَادَ، وبيروتُ ليسَت لنا،
إنّها للجُنودِ يَهُزّونَ أردَافَها
للوَزِيرِ المُفَوّض يَعقِدُ مُؤتَمَراً صُحَفيّاً
يُردّدُ ما علّمُوه،
وتَلتقطُ السيّداتُ الرُّدودْ
معاً يا حَبيبةَ قَلبي،
نَظَلُّ،
وإن وَضَعُوا النّارَ بيني وبَينَكِ،
نَبقَى مَعاً
تَزرَعِينَ القَنابِلَ ضِدَّ الرّدَاءةِ
نَحنُ نُقَاتِلُ ضدّ الحُدود (1)

كانت بيروت متجسدة لدى المناصرة بجسد امرأة يهز الجنود أردافها، وتتضامن معها النساء من بنات جنسها، ويبقى الشاعر يحبها، حتى ولو أبعد عنها، ذلك أنهم جميعاً يقاتلون ضد الحدود بين الدول العربية التي تمثل جسداً واحداً. لقد تعامل الشعراء المحدثون مع المدينة والرمز بشكل لافت، وقد قامت الدراسات العديدة لبيان حقيقة الفلسفة الرمزية، خاصة حين يرمز لها بالمرأة، فقد شكلت المدينة من الناحية النفسية حقيقة تعامل الشاعر مع المرأة، كما العكس في ذلك تماماً. لم يكن استخدام المناصرة للرمز عبثاً، ولا من باب الجماليات الشعرية، والمحسنات اللفظية، إنما كان ذا دلالات نفسية، ورؤية بعدية الغور، فهو شاعر كنعاني، يعطي المرأة رمز الوطن، ويعطي الوطن رمز المرأة بفلسفة يخطها، ليؤكد مسيرته التاريخية للأجيال اللاحقة، فهو يصرّ على الرمز التراثي، والرمز الحضاري، والرمز الديني، وغيره، لتصبح دلالة المرأة واضحة للناظر فهي ترمز لديه لكل ما يرفع الشأن، ويعلي المقام فيسمو بها عن الرمز المألوف للمرأة، والذي يحمل دلالة الحب والحنان والرأفة والرحمة، وهو إن لم يغفل هذه المعاني التي باتت لصيقة بها،

(1) الأعمال الشعرية، ص315.

فقد أضاف في شعره كونها طاقة ربانية، ممتدة امتداد الحضارة، ضالعة ضلوع التاريخ. لقد جعل المناصرة من المرأة رمزاً لكل وطني مقدس، مع تركيز واضح على رمزيتها، ففي ديوانه امرأة مركزية، تمحورت أفكاره الاجتماعية والسياسية، والثقافية الكثيرة حولها، يمكن حصرها بأسماء ثلاث، هُنّ: **جفرا ومريم وحيزية.**

أولاً: جفـــرا

قيل في معنى جفرا: (الشـيء إذا اتسـع، أو البئـر الواسـع، العميـق، أو الأرض المستديرة الواسعة)[1]. كذلك، فالجفرا (لون متطور من أغاني الدبكة التي كانـت تـؤدي لدى بعض القبائل العربية فقد ورد في كتاب سيرة بني هلال أن أفراد القبيلـة الـتي كـانوا يشتركون في أداء الرقصات الشعبية مرافقة ذلك ببعض الأغاني الـتي عـرف منهـا الجفـرا وظريف الطول)[2]. وجفرا هي المجموعة الشعرية الخامسة للمناصرة، حسب ورودهـا في أعماله الشعرية، جاء بمعانٍ متجددة متجاوزة معنى اللفظة؛ أي الفتاة الصغيرة السن[3].

لقد استمد المناصرة (جفرا) الاسم من الموروث الشعبي، حيث كان يحفـظ أغنيـة (جفرا ويا ها الربع) منذ صغره، وقد استخدم هـذه اللفظـة الشـعبية في قصـيدته (غـزال زراعي)[4] عام **1962**م، قبل أن يعود لها في 1975م، لينظم الديوان باسم الجفرا، حيث يعتبر المناصرة ذا (علاقة شخصية مع جفرا)[5]، حين قـام بهواياتـه البحثيـة عـن أصـول الجفرا التي كان (يحفظها، طفلاً)[6]، حتى اكتشف بنفسه عام 1982م، المؤلـف الأصـلي للأغنية الشعبية، وهو **أحمد عزيز علي حسن**، من أهالي قريـة كويكـات – عكـا، التقـاه الشاعر المناصرة في مخيم عين الحلوة، وذكر له أنه هو أول من ألف كتاباً عن الجفرا، وكان عمره 25 سنة، إذ ذكر أنه رآها في المنام، فنظم فيها شعراً[7]. تابع المناصرة محاوراته مـع جماعة من أهل قرية (أحمد عزيز)، ذكروا له أنه كان متزوجاً بامرأة وطلقها في نفس العـام الذي تزوجها فيه؛ فندم على ذلك وصار (يغني للجفرا، يعـني مرتـه القديمـة)[8]، وكـان

---

(1) امرؤ القيس الكنعاني، ص390.

(2) عزالدين المناصرة: الجفرا والمحاورات، دار الكرمل، عمان، ص13.

(3) حارس النص الشعري.

(4) حسام التميمي: تجليات جفرا في شعر عزالدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 15، 2001م.

(5) حارس النص الشعري.

(6) المرجع السابق.

(7) انظر: الجفرا والمحاورات، ص 25.

(8) الجفرا والمحاورات، ص28.

أول ما غنى:

جَفـــــــــرَا وَيَاهَـــــــا الرّبِـــــــــع
رِيتِـــــــــك تُقبرِينِـــــــــــي
تِدعَسِـــــــــي عَلـــــــى قَـــــبرِي
تِطلَـــــــــع مِيرَمِيَّـــــــــــة[1]

إذن فـ (جفرا، هي عشق الشاعر الأبدي، الذي دفع له عمره عـذابات لا تنتهـي يقول: (رأيتها شخصياً في حارة حريـك، في بـيروت، بـل أنـا الوحيـد الـذي يعرفهـا ولا يعرفها)[2]. فهي الأرض، وهي الحبيبة، وهي الثورة وهي الطلقة وهي الزمن المر، لذلك كتب المناصرة قصائد (جفرا) في الستينيات وطوّرها في السبيعنيات، يقول المناصرة:

جَفرَا الوطَنُ المَسبيْ، الزَّهرَةُ والطَّلقَةُ والعَاصِفَةُ الحَمرَاء[3]

وهذه أول الطريق في استخدام المناصرة لدلالة الرمز في جفرا، فهي وطن، لكنـه مسبي، وهي الطلقة، والعاصفة الحمراء، رغم أنها زهـرة. ثـم يقـترب الشـاعر مـن جفـرا المرأة، عن طريق الادعاء بأنها تتبعه مثل ظله، لكن هذا الاتّباع هو اتّباع الحنـو علـى هـذا الجريح، يقول:

كان ظلّي جَرِيحاً، وَجَفرَا تُلاحِقُني، رُغمَ انّي وَحيد، وَجَفرَا
تُرَاودُ دانوبكم، تَشتَهِي ان ترى بارقاً في جبال الخَليل[4]

إنها قيمة عالية، لا يملّكها الشاعر لإنسان، فهي لديه تقابل شيئاً غير عادي شـبيه بالأسطورة التي تتجاوز كل الماديات، وتبلغ عنده درجة القدسية. فلفظـة (ظلـي جـريح) دلالة على المجاز والرمزية، ولكنه زجّ (جفرا) وهي تلاحقه، عسى أن ترى بارقـة أمـل في الخليل، وطريقاً كدانوب الآخرين. ثم يستفيد من تعاطف جفرا معه، فيبثها قهـر المنفـى،

---

(1) المرجع السابق، ص28.
(2) حارس النص الشعري.
(3) الأعمال الشعرية، ص377.
(4) الأعمال الشعرية، ص387.

فيقول:

المَنفَى خَشَبٌ وَمَسامِيرْ
المَنفَى يا جَفرَا قَبرٌ مَفتُوحٌ ينَغلُ فِيهِ الدُود
المنفى يا جفرا، توقيفٌ وحدودْ
المنفى، كلبٌ مسعور (1)

إن استحضار المنفى، يعطي المنفيين مسؤولية إبقاء جفرا في عيونهم، وخيالاتهم حتى الموت؛ إذ أن المنفى يغرّر ويأخذ المرء إلى عالم المدينة، فينسى المرء تلك القرية البعيدة النائية رغم خضرتها، فيعطي المناصرة صورة قبيحة، منفّرة للمنفى، فهو خشب ومسامير؛ بل هو قبر ينغل فيه الدود. فهو يخاطبها بصوت حزين مليء بأنين التجربة. ثم يحاول الشاعر أن يطوّر في دلالات جفرا، ويوسع من قدراتها وطاقاتها، فيقول:

قالت جَفرَا: القَلبُ يرِفّ، العَينُ تَرِفّ، المَوتُ أرَاه
النبع أراه شديد الحمرة
قال الشيخ الطاعن: هذا جسدي فخذوه
- آه آه... آه آه (2)

رأى الشاعر هنا أن يجعل من جفرا متنبئة، تنبّأت بالمذبحة، بدلالة؛ تقديم الشيخ الطاعن جسده قرباناً، ثم يجاريها الشاعر في نبوءتها، فينبهها أن لا تفترش الصحراء، وأن لا تعترف بالظلم، فتنسى مفتاح الدار، فتتغرّب، فتصبح مثل المقهورين، فيقول:

يا جَفرَا لا تَفتَرِشي الرّمل الأصفر، لا تَعتَرِفي بالدَّيجُور
لا تَنسِي مِفتَاحَ الدّارِ المَقهور
هل يَقَعُ المَقهورُ على المَقهُور (3)

ثم يستخدم الغموض، حين يجعل من جمله في جفرا جملاً متناثرة، فتارة يتغزل بجمالها، وتارة يخاطبها بكونها أسطورة، وتارة يلتفت في الضمير، ليصنع حواراً مع

---

(1) المرجع السابق، ص382.
(2) المرجع السابق، ص398 - 399.
(3) الأعمال الشعرية، ص407 – 408.

شخصية تقع خارج الحوار، يظهر هذا الغموض (من طول التجربة الشعرية، خاصة في القصائد الطويلة ذات البنى الدرامية، فتستعمل ألواناً متعددة من التعبير من حوار إلى تيار وعي، ومونتاج، وإيرادات أسطورية ودينية)[1]، نلمح هذا في قول المناصرة:

تهدّلَ شَعرُكِ فوقَ الجَبين، ارتَميتِ
تَبوسِين دالِيةً في سماءِ الخَليل
أقولُ لِجَفرا حَلِمتُ بأنّكِ قافِلَةٌ مِن سَراب
سَتَكتَشِفِينَ بأنّ القُبورَ تَثُور
وإنّ السماءَ التي لا تَرَاها القُبور
سَتَبقَى تَرَاهُم على قِمّةِ الرّوحِ خَلفَ السُّطور[2]

ثم لا يلبث المناصرة أن يثبت قدرة جفرا، التي يراها قوة دافعة للنصر، إذ يفتح صفحة من الرؤيا للنصر، لكن بسؤال استنكاري كيف يكون النصر؟، إذ يعطي صورة لجفرا، ثم يتساءل، فيقول:

جَفرَا بالشَّعرِ المُستَرسِل والمَنثُورِ على الكَتِفَين
صَعَدَت فَوقَ الحَلبة
قالتْ: هل كَانَت لَهُمُ الغَلَبَة؟[3]

يوازي بين المرأة الجفرا وبين الأرض الوطن، حيث يقيم موازاة بين الجفرا الفلسطينية والمدنيّة التي باتت تحاصره فبقوله:

وراءَك جفرا وكَرمِلُ،
قد يَعشَقُ الصَّخرَ والزَّلزَلَة
فقلتُ لَه: ودخانُ المصَانع في الأُفق،
طوقٌ منَ الوَهمِ، أم رَعشةُ الانفجار؟[4]

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين، ص360.
(2) الأعمال الشعرية، ص408.
(3) الأعمال الشعرية، ص413.
(4) المرجع السابق، ص598.

لذا فهو يسترجع الماضي المتمثل بجفرا الطبيعة النضرة، ويقيم علاقة بين الماضي والحاضر المتمثل بالمدينة، التي فيها دخان وانفجار، ثم: (يبحر في شعره نحو واقعية، حياتية، يومية، تجمع بين التاريخ، والجغرافيا، بين المكان والزمان، إنه يرجع للذاكرة التاريخية التي كتب سطرها الأول في المكان الفلسطيني جدّه (كنعان)، ويطوف بالملتقى بين الجبال والوديان، والسهول والمراعي والقرى والمدن الكنعانية، ولا يغفل لحظة عن مغازلة عطاء البيئة الرعوية بأشجارها وأحجارها ومياهها)[1] فيقول:

لي حبيبٌ وحيدٌ، هو الآن يُصغي لدقّاتِ قلبي،
الا فاترُكوني لِنَزفِ الدِّما كالمَطَر.
راكباً فَرَساً سَرجُها ذَهَبٌ، وحَوافِرُها فِضّةٌ مِن جِبالِ السماخْ
يَقطَعُ المَرجَ قَبلَ انشقاقِ الصبّاح،
ليُنشِدَ: لابُدّ مِن ارضِ جَفرا، وإن طَالَ هذا السَّفَرَ[2]

هكذا يربط المناصرة بين الواقع والخيال، ويجسّد معنى الحب والتضحية للوطن، ليرسم صورة التماهي بين الوطن والحبيبة، وليقرّب دلالة الرمز (جفرا) للوطن. ثم يقيم علاقة بينه وبين صخرة لتشكّل له هزّة عنيفة من قوانين العلوم، التي يمكن أن تغيّر مجرى الكون حتى فكرة دوران الأرض، بهدف تعزيز الوجود الطبيعي لجفرا الكرمل التي بدأ منها يقول:

ولكنّهُ صامتاً ظلّ ثمّ اشارَ إلى صّخرَةٍ،
كي أُغازلَها اولاً، ثمّ احضُنَها ثانياً،
واقبّلَها ثالثاً، رابعاً، خامساً،
وأعاندَها سادساً
وأُصالحَها سابعاً
وأمسّدُ أضلاعَها ثامناً

---

(1) يوسف موسى رزقة: (مقاربة أسلوبية لشعر المناصرة)، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني، قطاع غزة، 2002م، ص335 – 336.
(2) الأعمال الشعرية، ص401.

ثم أقرأ ميزانَها تاسعاً
ثمّ أُهدي دَمي لعصَافيرِها عاشراً.
تجيئُك لينةً كالعجينةِ بين يدَيك،
فتَفرُكُها بالرياحينِ والتينِ والبرتقالُ الحَزين
وتقرأُ شعراً لصَخرتَها والجُسورْ
فقُمتُ: اتكأتُ على القلبِ أعصِره كالخُمور
أشاحَتْ، وقالت: أما زلتَ تهذي،
بأن الترابَ يدور(1)

لقد استند المناصرة في الرمزية هنا على الأرض، بدلالة عطف الكرمل على جفرا، فالمعطوف يكون من جنس المعطوف عليه، فقد ذكر الكرمل، ثم أقام حواراً بينه وبين جفرا، حتى يبين مدى عشقه لها واقترابها منه، لكن الحوار هنا كان للصخرة التي (أنشأ علاقة حميمة متدرجة معها، والتدرج ينشئ إيقاعاً متدرجاً، فالمغازلة أولاً من أجل إقامة جسر العلاقة، وهي الاستجابة التي إذا حدثت ضمّها إلى صدره، ثم حركة (ضمٌ) أشدّ مع تكرارها بالقبلة الثالثة والرابعة والخامسة، ثم المد والجزر بالعلاقة، المعاندة والمصالحة، فيتحول الدم ذو العنفوان إلى فاكهة تأكلها العصافير، ثم يتحوّل الراوي المسكون بأحلامه وحبه، وإذا حبه كأنه ضرب من الهذيان، من شدة عنفوانه)(2). ثم يقول:

جفرا شاهدةٌ، جفرا تَعشقُني دونَ شروطٍ مسبقةٍ
يا هذا النّهرُ الفتّان
جفرا... صمتٌ من ذهب رنّانْ
جفرا... فاكهةٌ في الصّدر، صهيلٌ في الثّغر،
وأجراسُ كلام
جفرا... هرَبوا حين وقعتُ كنجمٍ مهزومْ

---

(1) الأعمال الشعرية، ص598 – 599.
(2) منازل الرؤية، ص299 - 300.

هاتي المنديلَ وغطّيني لأنام[1]

هذه جفرا، المرأة الفلسطينية، التي تحقق للشاعر قيمة عاطفية، تعشقه دون شروط مسبقة، وهي التي نجمع الصمت إلى الصوت، والصورة إلى الحركة، فالشاعر يجعلها صمتاً من ذهب ويصفه بالرنّان، ثم هي صورة للفاكهة، وهي حركة مثيرة، (**صهيل في الثغر**)، وهي (**أجراس من الكلام**)، وهذه المتناقضات، تجمعها امرأة كالجفرا، ويجمعها وطن كفلسطين، والشاعر هو الثورة، فما إن يسقط كنجم مهزوم، يطلب من جفرا أن تغطيه لينام نومته الأبدية. وأخيراً تبدو الجفرا الخاصة بالمناصرة في الاستخدام التراثي تتطور، ليعلن عندها نهايته في القبر المحفور هناك في الأعالي، وفي أحضان جفرته وهي وطن من الصفصاف والكرمل، ومن الأقاح، فيقول:

ولتكُن حُفرتي في الأعالي،
التي كان رُهبانها يتَعبون من السَّردِ،
حيثُ المدَى،
ساكناً، وأنا قَد تعبتُ من السّردِ،
يا جَفرتي
فلتكُن حُفرتي، قُربهم،
قربَ درُّاقة،
او صنَوبرةٍ،
عندَ صفصافةِ الكَرمِ،
سلسلةٌ من رواياتِ امي
تطلّ على مرجةٍ من اقاحْ
هكذا دنَدنَتْ في تِلمسانَ،
واشتاقَ منها الوِشاحْ
هكذا دَندنَتْ ليلةَ الافتتاح[2]

---

(1) الأعمال الشعرية، ص410.
(2) الأعمال الشعرية، ص820.

يصرّ المناصرة على صورة جفرا الوطن الأم، التي ربت أجيال الرهبان، ليرتلوا ترانيم الصلاة على أمواتهم، مطالباً إياها أن تمنحه قبراً بين ضلوعها، هناك بالقرب منهم حيث الدراق، والصنوبر، أو الصفصاف، ثم يواكب الرمز والحقيقة، حين يوازي بين ترانيم الرهبان، وسلسلة الروايات من أمه، حين كانت تطل على مروج الأقاح، ثم يذكر غربته في تلمسان، ليسترجع اللحظات الماضية، فقد ذكر اشتياقه للوشاح، ولم يذكر أهو وشاح أمه، أم وشاح جفرا، أم وشاح الوطن، مما يسيّجه من كروم وأقاح، لكنه يعود إلى وعيه القريب، الذي يؤكد أنه كان يدندن يوم الافتتاح بما يخفف وطأة الغربة، حيث كان هناك في تلمسان. ثم يقول:

قالوا ذاك زمانُ الذّبحِ، فلا تَكتَرثي
عصفورٌ بين أصابعنا المَشقُوقَة
يطعمُ أطفالَ القريةِ... لا تهتمي
يا جفرا النبع ويا جفرا القَمحِ
ويا جفرا الطّيّون ويا جفرا
الزيتونِ، السّريسِ، الصّفصاف
قالت: إني مِن هذا اليومِ أخاف
البحرُ جميلٌ يا جفرا
حزنُك من لهبٍ شفاف
قالت إنّي من هذا اليوم أخاف[1]

أعطى المناصرة لجفرا حقاً بعرض الماضي الذي رأته، كما أعطاها حق استشراف المستقبل الذي ينظره معها وآلاف الأطفال، فهو يجعلها تنتقل (عبر الأزمنة الفلسطينية العربية المتحركة في الماضي الديناميكي وليس الماضي الساكن، لأنه يوغل في التاريخ كأنه يقرأ صفحة المستقبل، وتحولات جفرا تؤكد ذلك عبر الزمن وعبر تشكلات جوهرها المتنوعة)[2]. لقد جعل المناصرة (جفرا) قوة خارقة تتحرك مستحدثة ومصنّعة بيده هو

---

(1) الأعمال الشعرية، ص398.

(2) امرؤ القيس الكنعاني، ص166.

دون غيره، كأسطورة يومية، عاشت في الماضي، وتتحرك في الحاضر وتستشرف المستقبل. لقد جسد المناصرة حاجة الشعب، بل حاجة الأمة بأسرها لامرأة كجفرا، فهي المرأة القديمة الجديدة تلك التي تصل ما انفصم من الزمن فتحافظ على حقد المتقدمين والمتأخرين، حقد المقهورين للأجيال المقبلة، لذا يقول في إحدى قصائده النثرية:

لا يهمّني يا جفرا
إذا كانَ قلبُك من أرجوانِ صور
أو كان قلبُك من زجاجِ الخَليلِ الملوّن
أو كان قلبُك قَرميداً في اللاذقية
أو رِمالاً في زجاجةِ وادي الأنباط
سوفَ تقولين يوماً...يا جفرا:
لكَ المجدُ يا امرأَ القيسِ الكنعانيّ[1]

إن تكرار توجيه الخطاب إلى جفرا بآلية حزينة، تفتح قريحة الشاعر للاسترجاع، فالصور التي يقدمها عن جفرا واقعية وخيالية، هي صورة المرأة التي يحتاجها الرجل الفلسطيني، يقول الناقد التونسي، الطيب بن رجب: (جفرا، هذه المرأة التي نحتاجها، لتغذي فينا الإصرار على قهر الظلم، وليس غريباً أنها امرأة، فنحن نحتاج لامرأة تعيش ألف سنة، أن تكون أنثى، فهي كانت آلهة للخصب، شخصية دافئة وأليفة، فرغم أنه داسها تيار العصر، إلا أنها ما تزال تقاتل وتنضح أنوثة وإنسانية، تبعث فينا التفاؤل بأن الظلم زائل)[2]، يقول فيها:

ومن منكُمُ سيصدّقُ: جفرا تطوفُ شوارعَ صوفيا
نعم، إن جفرا تزورُ المحبَّ إذا ما أراد،
ولو أنها تقطعُ البحرَ والرّملَ، تغترفُ
الانتظار، وتنتظرُ المَهزلة
على مرفأ البحرِ، عندَ المطاراتِ، عندَ الجَمارِكِ،

---

(1) الأعمال الشعرية، ص436.

(2) امرؤ القيس الكنعاني، ص238.

عندَ حدودِ المَالكِ... [1]

لقد فرضت جفرا نفسها في نص المناصرة، ودخلت عوالم متعددة من الفضاءات الرحبة، وتفاعلت في مستويات لغوية متفاوتة، لتدير عجلات الحوار بين الأنا والآخر، بين فلسطين والعالم، بين الأمس واليوم بصورة نضرة أعطت وما تزال خلوداً للمرأة وللوطن. إذ يرمي برأسه المثقل من إرهاق الحياة وصعوبات التشريد والتعذيب في المنفى، فيقول في قصيدة نثرية:

كانوا يا جفرا يجرّونني نحوَ قبو التّعذيبِ الثّوريّ
غرغَرَ الدّمُ في فَمي
اللصوصُ يعدّونَ حَقائبهَمُ باتّجاهِ امريكا
واللهِ لقد غَرغَرَ الدّمُ يا جفرا في فمي
من أرادَ مِنكم أن يغرَق في التّفاصيل،
فليقرأ حادثةَ بوشكين [2]

يلجأ لبث الحرقة المتشكلة من دخان الواقع الذي يحياه، فيقول:

قَدَمي اليُسرَى، اصَابتَها شظيّة في الحرب
يدي اليُسرى، تَزحلقَت عل ثلجِ الصّابون
عيني اليسرى، ازعَجَها لصوصُ القَبيلةِ
أمّا قلبي المجروحُ الذي (يُكَسْدِرُ) في العُزلَة
فتلك عواملُ التّعريةِ يا جفرا
عواملُ التّعريةِ [3].

الرمز لدى المناصرة أيضاً مستمد من تاريخه العريق، فقد (استحضر زرقاء اليمامة

---

(1) يوسف رزقة: مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني، 2002م، ص340. (استشهد الكاتب بهذه الأبيات من ديوان المناصرة، طبعة دار العودة، ص501).
(2) الأعمال الشعرية، ص438.
(3) الأعمال الشعرية، ص440.

الفتاة العربية المشهورة التي كانت تبصر الأشياء من أميال كثيرة، استحضر شخصيتها، وجعلها رمزاً لمن كان يرى الوقائع العظيمة، والويلات الكثيرة التي تحل بالأمة، فيخبرهم بها ليأخذوا حذرهم، حتى لا يأخذهم الأعداء على حين غرّة، ثم سمّاها جفرا الكنعانية)[1] يقول في قصيدته (زرقاء اليمامة، 1966):

لَكِن يا جَفرا الكَنعَانيّة
قلت لنا إن الأشجارَ تَسير علىِ الطُرُقَات
كجيشٍ مُحتَشِدٍ تَحتَ الأمطَار
اقرأه سَطراً سَطراً رُغمَ التَمويه
لكِن يا زَرقاءَ العَينينِ ويا نجمةَ عتَمتِنا الحَمرَاء
كنّا نلهثُ في صَحراءِ التِيه
كيتامَى مُنكَسِرينَ علَى مائدةِ الأعمَام[2].

هنا الرمز رمز تناصي تاريخي، إذ جفرا رمز للمرأة الفلسطينية، والشاعر يبرز دورها في أحلك الظروف، حين تحذّر من الأعداء. تمثل جفرا في شعر المناصرة حالة شعرية خاصة، والدليل على ذلك أن الشاعر كررها كثيراً في شعره، فعندما يستدعيها ثم يقيم معها حواراً حول ما يعانيه في الغربة السوداء، حول المخبر الذي كان يلاحقه كظلّه، يوضح كم هي في خياله، أو حتى كم هي تسكنه فيقول في قصيدة نثرية:

انتقِمُ منهُ يا جَفرا بقلبي
وانا استطيعُ اكثرَ من ذلك
يمرُ في مَطاعمِ الغربةِ مَقهوراً مثلي
هل تُصَدقينَ يا جَفرا انّ الأرضَ تدُور
اشفقُ أحياناً عَليه في سرّي في آخرِ هذا الليل
لأنّهُ غَريبٌ مثلي
لكنّ المُخبرَ، لا يدركُ غُربَتَه في السوق[3]

(1) منازل الرؤية، ص292.
(2) المرجع السابق، ص292.
(3) سمير ستيتية: منازل الرؤية، ص441.

لقد وظف المناصرة في شعره (رموزاً فلكورية، ورموزاً تاريخية، ورموزاً أسطورية، ورموزاً دينية، ورموزاً تعبيرية، وقد ركز على بعض الرموز وكرّرها في قصائده مكثراً من تكرارها وأبرز هذه الرموز (جفرا) الذي يتكرر أكثر من سبعين مرة في قصائده)[1]. وقد ركّز على إبداعات الجفرا التي هي من إبداعه، ليوازي بين واقع أسود من الظلم والغربة، وخيال واسع من الأمل والتفاؤل. لقد حاول المناصرة استدعاء (جفرا) دائماً، فقد جعل منها كل رمز من الرموز السابقة الذكر، مع بقائها في عينة فتاة الريف الجميلة السمراء الملوّحة الوجه التي يحرص على إيراد محاورتها في غير مرة دون أن يملّ التكرار، أو تبعد النص عن مراد الشاعر، فيقول:

لماذا بدأ قلبي بالرفيفِ أيتها الجَرسونة

– لأنني اشبهُ جفرا التي في أريحَا ايها الفتى

– اذكر سمُرتَكِ الحِنطيةُ يا جفرا

إن مررتِ بأعالي الدّيرِ فوَشوشية

ولا تغازِلي عينَ السُلطان... حتى نعود[2]

لم يستطع المناصرة أن يترك مكاناً يخلو من استرجاع الحالة التي عاشها، رامزاً فيها بجفرا، حتى باتت الجفرا علماً لأنثى غير عادية، وقد استمدها من التراث الشعبي، لكنه طوّرها إلى أن جعل منها أسطورة تعيش الواقع، وتتفاعل معه بكل أحداثه، ووقائعه، فأصبحت الجفرا، عشقاً، وحباً، ووطناً، وملاذاً، صديقاً، وقريباً، حين جسّدت معاني الوفاء والولاء، فحضرت في كل مكان وزمان، فصناعة المناصرة لجفرا لم تكن صناعة عادية فقد استخرجها من طيات التاريخ، والتراث، وجعلها تمثالاً لامرأة غير عادية، أسطورية، لكنها تتنفس هواء الشاعر وتعيش معه فلا تفارقه حتى في نومه. فجفرا رمزٌ مستمد من التراث يحاول أن يجمع فيها كل ما يريده من الوطنية الفلسطينية على نطاقها العام في العربية الكنعانية. كانت جفرا، مجرد اسم في الأغاني الشعبية، فأقام لها المناصرة، كياناً سردياً مستقلاً، هو من اختراع خياله.

---

(1) عبدالفتاح النجار، حركة الشعر في الأردن (من 79 – 92)، مطبعة البهجة، إربد، 1998م، ص349.

(2) الأعمال الشعرية، ص442.

قراءة في قصيدة جفرا.. أرسلت لي دالية... وحجارة كريمة (1975):

كتبت القصيدة في 1975. وقد غناها اللبناني مارسيل خليفة عام 1976م، في باريس، فكان أول انتشار لجفرا، حيث أصبحت رمزاً لكل أنثى فلسطينية، حتى لو كانت مدينة أو قرية. تتكون القصيدة من خمسة أجزاء تتمحور كلها حول جفرا، حتى أن اسم جفرا تكرر فيها، 31 مرة، لكن الملاحظ أن الشاعر يعبّر بجفرا عن كل ما يشعر بالحنين للوطن، إذ تستحضره الجفرا.

المقطوعة الأولى:

(مَن لَم يَعرِف جَفرَا... فَليَدفِن رَأسَه
مَن لَم يَعشقْ جَفرَا فَليَشنُق نَفسَه
فَليَشرَب كأسَ السُمَّ الهَارِي، يَذوِي، يَهوِي... وَيَمُوت
جَفرَا جَاءَت لِزيارَةِ بَيروُت
هَل قَتَلُوا جَفرَا عِندَ الحَاجِز، هَل صَلَبُوهَا في تَابُوت؟؟
جَفرَا أَخبَرَني البُلبُل لمّا نقّر حبّاتِ الرُّمّان
لمّا وَتوتَ في أُذني القَمرُ الحاني في تِشرِين
هَاجَت تَحتَ طُيورِ المَرجَان
دوّاماتُ العشق، انسكب حنينْ
شَجَرٌ قَمريٌ ذَهَبيٌ يَتَدَلّى في عاصِفَةِ الأَلوان
جفرا عِنَبٌ قِلادَتُها ياقُوت
هل قَتَلوا جَفرَا قُربَ الحَاجِز، هَل صَلَبُوهَا في تَابُوت).

انطلق المناصرة في ديوان جفرا من (تكرار شبه الجملة، (من لم يعرف) في ثنايا القصيدة، بحثاً عن تعليل، وجد أن نفي الفعل (يعرف) بـ (لم) يدل على فاعلية ماضوية للحركة، التي لم تعرف مما ينبو بغيابية الحركة التي تمت، لكن هذه الفاعلية قريبة الحدوث،

فنحن أمام ماضٍ استمراري)[1]. إن مصير **(من لم يعرف جفرا)** – على يد المناصرة –، مصيرٌ يكاد يكون محتوماً، إلا أن الشاعر يحاول أن يهزّ السامع إلى شنيع صنيعه بعدم معرفة (جفرا) في محاولة لترك هذا المصير بيد السامع، ليكون ذلك أبلغ في العقاب، **(فليدفن رأسه)** ثم **(فليشنق نفسه)** وأخيراً **(فليشرب كأس السم الهاري، يذوي، يهوي ويموت)**، كل هذا المصير الذي يطلبه الشاعر ممن لا يعرف جفرا، وما زال لا يعرفها، تمهيد للبدء بقصة جفرا التي قتلت عند الحاجز. تلك الفتاة الجميلة التي تذهب برشاقتها لبيروت، هل كانت غصّة في حلق العدو؟ فقتلها؟، هذه هي القصة لكن لماذا جاءت جفرا لزيارة بيروت فقتلت قرب الحاجز؟ هذه النقطة التي يريد أن ينطلق المناصرة منها للحديث عن هذا بالسؤال المعروف الإجابة.. ليعود إلى استرجاع الأمان في أيام خلت قبل أن يكرر طرح السؤال. يبدأ الشاعر بصوت حزين فيه سؤال ذاهل، **(هل قتلوا جفرا عند الحاجز)**، ليتطوّر السؤال موضحاً صدمة الحدث **(هل صلبوها في تابوت)** إذ الصلب غير الدفن بالتابوت، ثم يلتفت لجفرا المقتولة، المصلوبة، المدفونة، يحدّثها عن الأمل فيسترجع أيام الأمان، حين كان البلبل يتحدث إليه وهو **(ينقّر)** حبات الرمان، وحين **(وتوت)** القمر حانياً في أذنه، وحين **(هاجت طيور الرمان)**، كان **(شجر يتدلى في عاصفة الألوان)**. هذا الأسلوب المتناقض الذي يستعمله المناصرة في طريقة عرضه للنص، مستخدماً ألفاظاً عامية، مثل **(وتوت، ونقّر)**، فالتوتة توحي بالصوت الخافت والنقر يوحي بالصوت العالي، ومثل **(شجر يتدلى في عاصفة الألوان)**، ليقرّب صورة الواقع، ثم يقرّر صورة الرمز (جفرا) من الطبيعة، **(جفرا عنب)**، ثم يكرر سؤال القتل والصلب والدفن بعد محاولة منه تقريب صورة الرمز للذهن بتوازي المرأة بالوطن إذ يقول: **(جفرا عنب قلادتها، ياقوت)**.

المقطوعة الثانية:

(تَتَصاعَدُ أُغنِيَتي عَبرَ سُهوبٍ زَرقَاءْ
تَتَشَابَهُ أيامُ المَنفَى، كِدتُ أقُول:

---

(1) امرؤ القيس الكنعاني، ص160 – 161.

تَتَشَابَهُ غابات الذّبحِ هُنَا وَهُنَاك.
تَتَصَاعَدُ أُغنِيَتي خَضراءَ وحَمراءَ:
الأخضَرُ يُولدُ مِن دَمعِ الشُهَدَاءِ علَى الأَحيَاء
الواحةُ تولدُ مِن نَزفِ الجَرحى
الفَجرُ مِنَ الصُبحِ،
إذا شَهِقَت حبّاتُ نَدى الصُبحِ المَبحُوحْ
تُرسِلُني جَفرا للِمَوت، ومِن أجلِك يا جَفرا
تَتَصاعدُ أُغنيتي الكُحليّة
مِندِيلُك في جَيبي تَذكار
لم أَرفَع صاريةً، إلاّ قُلتُ: فِدى جَفرا
تَرتَفعُ القَاماتُ مِن الأضرِحَةِ، وكِدتُ أقول:
زمنٌ مُرّ جَفرا... كلُّ مناديلِك قبلَ الموتِ تجيء
في بَيرُوت، الموتُ صلاةٌ دائمةٌ، والقَتلُ جَريدَتُهمْ
قَهوَتُهم، والقَتلُ شرابُ لَياليهمْ
القتلُ إذا جفّ الكأسُ مُغنّيهِمْ
وإذا ذَبَحوا.. سمّوا باسمِك يا بَيروت.
سأعودُ بِعُمّالِ التّبغِ الجبليّ المَنظوم
هل كانت بيروت عَروساً، هل كانت عادلةً...
ليست بيروتْ
إن هي إلا وجعُ المظلومْ
حباتُ قلادتِه انفرَطَت في يومِ مَشؤوم
إن هي إلا همهمةُ الصيَّادين، إذا غضِبَ البَحرُ عَليهمْ
إن هي إلا جسدُ إبرَاهيمْ
إن هي إلا ابناؤك يا جَفرا
يتَعاطون حَنيناً مَسحوقاً في فَجرِ مَلغوم
إن هي إلا أسوارُك مِريامْ

إن هي إلاّ عِنبُ الشّامْ
ما كانت بيروتُ وليسَت، لكِن تتوافَدُ فيها الأضدَادْ:
خلفَكِ روم يا بيروتُ، وأمامَكِ روم).

هنا تنتهي المقطوعة الطويلة، التي تبدأ بالتصاعد لأغنية الشاعر، ليكرر الفعل المضارع **(تتصاعد)**، مع تصاعد نَفَسِه الشعريّ وتصاعد الأحداث الساخنة التي تتوقّد في رأسه، ثم الفعل (تتشابه)، ليقرن بين الوطن الذبيح والمنفى اللعين، ثم الفعل **(ترسلني.. جفرا.. للموت)**، ليعطي دلالة الرمز للوطن، ومع ما يحمل الموت من فأل كريه، فالشاعر يغني ليُعين هذه التي أرسلته للموت. يداخل الشاعر **القيم اللونية** في نصه فيذكر **(السهوب الزرقاء)**، و**(الأغنية الخضراء والحمراء)**، ليؤكد على القيمة الرمزية لجفرا الوطن، مع إعطاء جمالية للاستخدام، فأغنيته، والتي يرمز فيها للحدث الذي ينظمه، فيلونه باللون الأحمر والأخضر، بعد أن جعلها تتصاعد عبر السهوب الزرقاء، ليخلص إلى نتيجة هذا التمازج إذ يقول: **(الأخضر يولد من دمع الشهداء على الأحياء)**، فالأحمر دمع الشهيد والأخضر، هي **(الواحة تولد من نزف الجرحى)**، ثم لا يلبث أن يلوّن أغنيته بالكحلي **(تتصاعد أغنيتي الكحلية)**، ذلك بعد أن ترسله جفرا للموت. وتتصاعد كحلية من أجل جفرا، إذ منديلها في جيبه تذكار، كيلا ينسى أن كل نصر له فداءٌ لها، فقامات الشهداء المرفوعة تذكره بها. فالآن اصطبغت أغنية الشاعر، والألوان جميعها ذات دلالات نفسية واضحة ومتناسبة مع زفرات الشاعر، لأنه بعد اللوحة اللونية يعود ليعرّف بجفرا ثانية:

(زمن مر جفرا... كل مناديلك قبل الموت تجيء)، وهذه المناديل كان يتراسلها العشاق رمزاً للحب والمواعدات الساخنة، وهي هنا مراسلات عشقية للموت الذي لا يفصل فلسطين عن بيروت، إذ:

(في بيروت، الموت صلاةٌ دائمةٌ
والقتلُ جريدتهمْ قهوتهمْ
والقتلُ شراب لياليهمْ
القتل إذا جف الكأس مغنيهمْ
وإذا ذبحوا، سمّوا باسمك يا بيروتْ).

هؤلاء هم القتلة الموالون لإسرائيل، الذين يزرعون الموت في كل مكـان، بـل إن غناءهم موت وشرابهم موت وقهوتهم موت حتى صلاتهم موت، ومع كل هـذا فـإنهم، **(إذا ذبحوا سمّوا باسمك يا بيروت)**، أيّ كذب وخداع في هذه الادّعاءات الباطلـة الـتي تجعل الأعمى مبصراً. يلجأ الشاعر إلى الواقع فيرجو من عمال التبغ أن يجيروه، ثم يلتفت عن استجارته للسؤال الغريب البعيد عن مقصود النص؛ **(هل كانت بيروت عروساً، هل كانت عادلة، ليست بيروت)**، فأسلوب الشاعر مـع تصـاعد الأحـداث يتنكـر لـبيروت الجديدة، بيروت – الحرب الأهلية، فإذا كانت بيروت عروساً، فهذه التي يراها الآن ليست بيروت التي عرفها من قبل جمالاً وروعة وحناناً، لذلك يقول:

(إنْ هي إلا جسد إبراهيم
إنْ هي إلا أبناؤك يا جفرا
يتعاطون حنيناً مسحوقاً في فجر ملغوم
إنْ هي إلا أسوارك مريام
إنْ هي إلا عنب الشام).

لقد جمع المناصرة في هذه المدينة جملة من التعريفات، أولها؛ أبناء فلسطين المنفيين، وآخرها؛ كونها مكاناً يكثر فيه المسيحيون، ثم هي (أسوار)، ثم هي جزء من بلاد الشـام، مع ما يحمل معنى الجمع بين جفـرا ومريـام مـن قدسية الأرض والمـرأة، فجفـرا مجتمـع الأضداد كبيروت تماماً يقول: **(ما كانت بيروت وليست، لكنْ تتوافد فيها الأضداد)**، فهي اليوم غير الأمس والأدهى في وضع بيروت أنها محاصرة بكل ما فيهـا، **(خلفـك روم يـا بيروتُ، وأمامك روم)**.

المقطوعة الثالثة:

لِلأَشجارِ العاشِقَةِ أُغَنّي
للأرصِفَةِ الصُلبَةِ، لِلحبّ أُغَنّي
للسيِّدةِ الحامِلَةِ الأسرارَ رُموزاً في سَلّةِ تِينْ
تَركُضُ عَبرَ الجِسرِ المَمْنُوعِ عَلَينا، تَحمِلُ اشواقَ المَنفيّينْ
لرفاقٍ في السّجنِ أُغَنّي

لرفاقٍ لي في القَبرِ أُغَنّي
لامرأةٍ بقِناعٍ في بابِ الأسبَاط، أُغَنّي
للولدِ الأندلسي المَقتُول على النّبعِ الرِيفيّ، أُغَنّي
لِعَصافيرِ الثّلجِ تُزَقزِقُ في عَتَباتِ الدّار
لِلبِنتِ المَجدُولةِ كَالحُور
لشرائِطِها البَيضَاء
للفِتنةِ في عَاصِفَةِ الرّقصِ الوحشيّ، أُغَنّي
هَل قَتَلوا جَفرَا؟
الليلةُ جِئنَا لِنَنَامَ هُنا يا سيّدتي يا أمَّ الأنهَار
يا خالةَ هذا المَرجِ الفضيّ
يا جدّةَ قِنديلِ الزّيتُون
هل قتَلوا جَفرا؟
الليلةُ جِئنَاكِ نُغنّي

◆ ◆ ◆

للشِّعرِ المَكتوبِ عَلى أرصفةِ الشهداء المَغمُورين، نُغَنّي
للعُمّالِ المَطرودين، نُغنّي
ولِجَفرَا سنُغَنّي
جَفرا لَم تَنزِل وادي البادان، ولَم تَركُض في وادي شُعيبْ
وضفائرُ جَفرا قصّوها قربَ الحَاجز، كَانت حينَ تَزُورُ المَاء
يعشَقُها الماءُ.. وتَهتَزُّ زُهورُ النّرجس حَولَ الأثدَاء
جَفرا، الوَطنُ المَسبيّ
الزهرةُ والطّلقةُ والعَاصِفةُ الحَمراء
جفرا - إن لَم يَعرِف، من لم يعرف، غَابَةَ تُفّاحٍ،
ورفيفُ حمام.. وقصائِدُ للفُقَراء
جفرا - من لَم يَعشَق جفرا
فليدفِن هذا الرأسَ الأخضرَ في الرّمضَاء

أرخيتُ سِهامي، قُلتُ: يَموتُ القَاتِلُ بالقَهرِ المَكْبوتْ
مَن لَم يَخلَع عينَ الغولِ الأصفَر... تَبلَعُه الصَّحرَاء
جفرا عِنبٌ قِلادتُها يَاقوت
جفرا هَل طارَت جفرا لِزِيارَة بيروت
جفرا كانت خَلفَ الشُّبّاكِ تَنُوح
جفرا كانَت تُنشِدُ أشعَاراً وَتَبوُح
بالسرِّ المَدفُون
في شاطئِ عكَا وَتُغنّي
وأنا لِعُيونكِ يا جفرا سَأُغنّي
سَأُغَنّي
لصَليبكِ يا بَيرُوت، أُغنّي.

لا يبرح الشاعر يكـرر عنـاوين للمأسـاة الوطنيـة، بأسـلوب فيـه أنـواع متعـددة للأمل، فرغم كل شيء يغني، فهو يغني للأشجار العاشقة، وللأرصفة ثـم للحـب ليـذكر معه امرأة، وأية امرأة؟. إنها تحمل أسرار الوطن في سلة تين، غير خائفة ولا تسـير الهنيهـا حَذَراً؛ بل تركض عبر الجسر الممنوع إلى المنفى، لتنقل أشواق المنفيين، فبالداخل منفى وفي الخارج منفى، لذا يصر المناصرة على الغناء، للمأساة لرفاقه في السجن الكحلي، ولرفاقـه في القبر، ثم لامرأة تتخفى بقناع في القدس... ثم بقفزة قصـيرة ومحـددة يـأتي الشـاعر في غنائه على ولد أندلسي مقتـول علـى النبـع الريفـي، ليواكـب مأسـاة القـدس بفلسـطين وبيروت في لبنان، مـع مأسـاة العـرب الأولى؛ الأنـدلس، ولعلّـه يقصـد بـذلك، الشـاعر الإسباني القتيل، لوركا، الذي اغتاله حزب الكتائب الإسـبانية، بقيـادة الجنـرال فرانكـو. هكذا وبسرعة وبدون سابق إنذار يسترجع الأندلس مـع الأمـان، الـذي كـان يجعـل مـن العصافير تزقزق في عتبات الدور. الأمان الذي كان يجعله يغـني للبنـت المجدولـة كـالحور ولشرائطها البيضاء، لينتقل بين فاصل الأمن والصراع، بين الفتاة الهادئة الرزينة، الطـاهرة النقية كشرائطها البيضاء، وبين الفتنة في ساحة الرقص الوحشـي، الـذي قسّـم المنفـى إلى قسمين؛ داخلي وخارجي ليعود لجفرا بسؤاله الاستفزازي (**هـل قتلـوا جفـرا؟**) ليلجـأ

بالتفاته لخطابها كمدينة ووطن، إذ يصفها بأم الأنهار، وهي خالة وهي جدة ليعود إلى جفرا (**هل قتلوا جفرا**). أصبح التماهي بين الوطن والمرأة واضحة بغض النظر أهي فتاة أم خالة أم جدة، لكنهم قتلوا جفرا التي تحمل كل هذه الرموز، ليخاطبها كمدينة (**الليلة جئناك نغني**) حيث لا يرجو الاسترخاء والدّعة، بل يغني للمأساة، وللشعر في الشهداء الكثر المغمورين، ثم لمأساة العمال الذين طردوا، ثم لجفرا التي لم تقترف ذنباً، ولم تتجاوز مكانها إلى واد، أو تركض فيه، لكنهم قصّوا ضفائرها قرب الحاجز، تلك التي (**كانت حين تزور الماء، يعشقها الماء، وتهتز زهور النرجس حول الأثداء**)، فتاة جميلة، ذات رائحة خلاّبة، لكنها (**الوطن المسبي والزهرة والطلقة والعاصفة الحمراء**). أخيراً يقف المناصرة على تعريف واضح للجفرا، فهي وإنْ كانت فتاة جميلة، فهي الوطن المسبي بكل فتياته، وهي الزهرة المزروعة في كل بقعة من بقاع الوطن الجميل، وهي الطلقة التي تنطلق في جبين الغاصب فتصرعه، ثم هي العاصفة الحمراء التي تتفجر دماً في وجوه المحتلين وكل المأجورين. إن المناصرة يجمع في جفرا كل الوطن. يقول: (**جفرا – إن لم يعرف..**) و- يتركها بدون تتمة – ثم يقول: (**من لم يعرف غابة تفاح؟، ورفيف حمام.. وقصائد للفقراء**). إن هذا الأسلوب المناصري، الذي أعطى صدق الإحساس التعبيري في الجزء الموصوف، عن طريق الاقتضاب في الجمل التي ينشؤها، لتأكيد إبداعاته القصدية التي لا يلبث أن يتابعها كأنه لم يفصّل في كلامه بعد، فيقول: (**جفرا من لم يعشق جفرا**)، كما بدأها في المقطوعة الأولى، لكنه لا يدعو المخاطب ليموت، بل يدعوه هذه المرة ليخفي رأسه، وإن كان أخضرَ (**لون الحياة**) في الرمضاء، وفي هذا علامة للذل الناتج عن الخوف، فالنعامة تدفن رأسها في الرمل حين يشتد عليها الخطر. إن المتتبع لحالة الشاعر مع جفرا يكتشف أنه يريد دعوة المخاطب للعمل من أجل جفرا، لذا يبادر هو بالعمل فيقول:

(ارخيت سهامي، قلت: يموت القاتل بالقهر المكبوتْ

من لم يخلع عين الغول الأصفر، تبلعه الصحراء)

وهذه المبادرة والدعوة للعمل من أجل جفرا، لأنها (**عنب**)، ولأن (**قلادتها ياقوت**)، والقلادة الوطنية الرمزية هي القدس في الوطن المسبي. يعود المناصرة في سؤاله عن جفرا، لكنه في هذه المرة يجعل منها حمامة، باستخدامه الدالة (**تنوح**)، لكن جفرا المرأة

كانت تنشد الشعر وتبوح ككل العشاق بالسر المدفون في شاطئ عكا، لذا يقرر الشاعر الغناء لعيون هذه العاشقة التي صنعها، ليوضح المماهاة بينها وبين الوطن، وليقارب بينها وبين الوطن بالغناء لصليب بيروت، إذ حام الشاعر كثيراً حولها في قصة العشق التي ربطت بينها وبين المنفيين، وبين جفرا التي قتلت عند الحاجز وهي تنقل أسرار المأسورين. يالها من تعريفات مدهشة. لكن لا تخرج إلى حد الغرابة، البعيدة المقصد عما يريده الشاعر، فهي رغم المتباعدات التي يحدثها، إلا أنه يعود للمقاربات الرمزية التي تريح، وتوعز للمفهوم.

المقطوعة الرابعة:

كانت.. والآن: تعلّقُ فَوقَ الصّدرِ مَناجِلَ للزَرعِ
وفوقَ الثّغرِ حَماماتٍ بَريّةْ
النهدُ على النهدِ، الزهرةُ تحكِي للنَّحلةِ، الماعِزُ سمَرَاءُ،
الوعلُ بلونِ البَحرِ، عُيونك فيروزٌ يا جَفرا
وهناكَ بقايا الرّومان: السِلسِلةُ على شكّلِ صَلَيب..
هل عَرَفُوا شَجَرَ قِلادَتِها مِن خَشَبِ اليُسْرِ،
وهَل عَرفوا أسرارَ حَنينِ النُوقْ
حقلٌ من قصبٍ، كانَ حنيني
للبئرِ وللدوريّ، إذا غنّى لِرَبيعٍ مَشنُوق
قَلبي مَدفُونٌ تَحتَ شُجيرة بَرقُوق
قَلبي في شارعِ سِرَوٍ مَصفُوفٍ فَوق عِراقِيّة أُمي
قَلبي في المَدرَسَةِ الغَربِيّة
قَلبي في المَدرَسَةِ الشّرقيّة
قلبي في النادي، في الطَلَلِ الأَسمرَ في حَرفِ نِداءٍ في السّوق
جفرا، أذكُرُها تَلحقُ بالبَاص القَرَويّ
جفرا، أذكُرُها طالبةً في جَامعةِ العُشّاق.

في هذه المقطوعة من الجزء قبل الأخير، أراد الشاعر أن يعطي جفرا دوراً من الذكرى دائمة الحضور لديه، فهو يسترجع أيام الصبا فيذكر جفرا الفلاحة الجميلة، الصبية الناهد، ذات العينين الفيروزيتين، ثم يسترجع حضارة كنعان الأولى، بذكر الوعل، ليؤكد بهذا الاسترجاع (آلهة الخصب)، و(إله القوة)، كما يسترجع التاريخ بالحضارات الغابرة كالرومان، ليركّز في رمزيته الجديدة على امتداد الرمز الجفراوي، على مد الزمن، بتساؤلات عن الجفرا التي يحنّ الشاعر للدرجة التي يدفن فيها قلبه، ليستيقظ من استرجاعاته لذاكرته الحية في جفرا التي تلحق الباص القروي، ثم بجفرا الطالبة في جامعة العشق. هذه المقاربات بين الجفرا الفلسطينية وبين التاريخ الحضاري القديم، سمة من سمات المناصرة الشعرية، إذ هنا حب وقلب يتكرر ذكره، فالماضي المتجدد يتحوّل إلى واقع متكرر، وتنقلب الألفاظ في فم الشاعر من خلال تكرار لفظة القلب، الدالّة بوضوح على تقلب الحال والمآل. فالقلب مشطور في الماضي العريق، ومشطور في الحاضر الأليم، والشاعر يتلوى بين الماضي والحاضر، أمّا المستقبل فمختفٍ تماماً.

المقطوعة الخامسة:

مَن يَشرَب قَهوَتَه في الفَجرِ ويَنسَى جفرا
فليَدفِن رَأسَه
مَن يَأكُل كِسرَتَه الساخنَةَ البَيضاء
من يَلتهم الأصدَافَ البَحريّة في المَطعمِ يَنهشُها كالذئبْ
من يأوي لِفرَاشِ حَبيبتَه، حتى يَنسَى الجَفرا
فَليَشنُق نَفسَه
جفرا ظلّت تَبكي في الكَرمِل، ظلّت تَركُضُ في بيروت
وأبو الليلِ الأخضَر، مِن أجلِكِ يا جَفرا
يُطلقُ مِن قَهرٍ شَهقَتَهُ... ويَمُوت.

في الجزء الخير تتبدى ملامح التعرفة الجفرواية، إذ يحاول الشاعر أن يضع النقاط على الحروف بطريقة التأكيد لما كان بدأه في المقطوعة الأولى. هكذا يعطي المناصرة كل ما لديه من طاقة تعريفية ثم يعود للبداية التي منها انطلق، وكأنه بهذه الخاتمة يقر مصير

الدفن لمن ينسى جفرا، إذ لابد أن تبقى جفرا حاضرة في قهوة الصباح، وفي كسرة الخبـز، وفي كل الحضارات والبلدان التي تطعم الأصداف البحرية في المطعم، ثـم بتعريـف جفـرا (**بأل التعريف**) (**الجفرا**) يريد المناصرة أن يبقى المخاطب في الجفـرا كتعويـذة في فراشـه، وهو مع حبيبته، إذ إن طعم الحب، ولون الحب، وصوت الحب، لا ينبعث إلا مـن حـب الوطن. (**فمن يأوي لفراش حبيبته كي ينسى الجفرا، فليشنق نفسه**)، فجفرا امـرأة كـل فلسطين، فهي التي بقيت في الكرمل تبكي كأم لفراق أبنائها، وهي التي بقيـت تـركض في بيروت كطفلة صغيرة مشردة، إذ إن حارسها (**أبو الليل**) عنوان الأمل (**الأخضر**) يُطلـق من قهرٍ شهقته ويموت. لم يستطع المناصـرة إذكـاء جـذوة الأمـل مشـتعلة طـويلاً، فثـورة العمال اشتعلت لكن لم تلبث أن خمدت، كما أبـو الليـل حـارس الأمـل يمـوت، حـاول الشاعر أن يقارب بين الأمل الذي أعطى للعمال في ثورتهم في السـبعينات وبـين الأمـل الذي كان يحدو به المطاردون في المنفى حتى باتت بيروت تشتعل بالخطر، فلم يعد بداً من التصريح بموت الأمل فالواقع أسود مظلم، كما أبو الليل رغم خضـرته فهـو أبـو الليـل، فبعد كل هذه المناورات الثورية جاء الختام صاعقة قوية لكنها الحقيقة المرّة.

ثانياً: مريم

لقد اعتبر الناقد المصري علي عشري زايد، استدعاء المناصرة لشخصية (مريم)، استدعاءاً دينياً، على غرار الشعراء الأوروبيين، الذين جعلوا من الكتاب المقدس مصدراً لشعرهم[1]. وهنا نختلف مع الدكتور علي عشري زايد، بالتوضيح: لم يكن المناصرة في طفولته بحاجة لقراءة الكتاب المقدس، ليعرف رموزاً مثل: مريم،! لأنه ببساطة عاش طفولته في قلب الأمكنة التي عاشت فيها مريم، فهي رمز معيش، فقد استخدم المناصرة (مريم) رمزاً للمدن المقدسة تارة كالقدس وبيت لحم، وكفتاة تلحمية أو فلسطينية تارة أخرى. فهو لا يفتأ يذكر المرأة الرمز للوطن، فمريم أيضاً رمز للوحدة الدينية الفلسطينية، تلك العذراء البتول، يذكرها بصفتها المرأة الفلسطينية الطاهرة العفيفة اللطيفة النظيفة، كما يذكر لها عدداً من الاشتقاقات الشعبية المستخدمة، فهي؛ (مريم) و(مريام) و(مريومة) إلى جانب (البتول) و(العذراء)، يقول المناصرة:

جَنّنَتني فاتِنَاتُ العَينِ في صَمتِ البَقِيعْ
كَحَرِيقِ الأُغنِيَة
شَبَّ في الرُوحِ وسَاخَت
أرضُ عَذرَائي البَتُولْ
كُلّما سَالَت مآقيها
تذكّرتُ الخَليل[2]

فالبقيع هو الأرض السهلة، وأرض البتول، بيت لحم، الرمز الديني؛ لمريم العذراء؛ والدة السيد المسيح عليه السلام، والخليل مدينة الشاعر؛ فالشاعر يعبّر عن حلقة وصل بين روحه وجسده؛ الوطن العربي، بمريم البتول. وكأنها امرأة يعرفها في الحياة اليومية.

---

(1) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978م، ص95.
(2) الأعمال الشعرية، ص813.

ومن الرموز التي، (تنتصب بؤراً مضمونية بسبب كثرة تكرارها؛ (مريم، ومريام)[1]، وهي رمز ديني تراثي حضاري، يستحضرها المناصرة رمزاً لكنعان وأرض كنعان الممتدة حتى إفريقيا، وأوروبا، يقول:

كَالبَحرِ، مَريمُ إفريقيا في الفَضَاء
تَمُدُّ ذراعاً لِوهرَان،
وراءَكِ يَختَبِئونَ لِكَي لا يرَوا
مريم إفريقيّا لَم تُطابِقْ بَهاءَ الأُصُولْ
كذلِكِ قِيلَ: انظُروا المَاءَ،
قِيل كذلكَ نِدٌّ لِرُوما، أمَا زِلتِ يا مُهرةً
تَركُضينَ يُتابعُ جَريَكِ هذا المدارْ[2].

ثم يحاول أن يربط بين حبه للوطن، وحبه لمريم الوطن، بالتعبير عن حب متبادل بين فتاة وشاب بينهما ورود ومناديل، فيقول مستخدماً مريم الرمز:

بينَ مِريَامَ وقلبي،
حبلُ مَصيِّصٍ،
مناديلُ منَ الوردِ وماءْ
نخلةٌ تَنثُرُ أطفالاً وقدّيسينَ،
طَلعاً ورَحيقْ
فلمَاذا دَربُ مِريَامَ حَريق[3]

فمريم نخلة لكن هل تنثر النخلة أطفالاً وتنشئ قديسين؟ لا؛ بل إن هذه النخلة هي نخلة مريم التي أنجبت تحتها السيد المسيح، وهنا إشارة لقوله عز وجل:
(وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيّاً)[4].

---

(1) حركة الشعر الحر في الأردن، ص350.
(2) الأعمال الشعرية، ص548: قصدية يتوهّج كنعان.
(3) الأعمال الشعرية، ص809.
(4) القرآن الكريم، سورة مريم، آية (25).

فالشاعر يوضح مقصوده بالتصريح أنها نخلة، لكن النخلة لا تنثر أطفالاً ولا تنشئ قديسين، فيتساءل ما دامت مدينة بيت لحم فيها قداسة، فلماذا فيها حريق، لولا الحريق بسبب وجود الأعداء. يراوح المناصرة في أسلوبه بين التقريري، والإخباري، بأسلوب سردي، قصصي، إذ يؤكد على أحداث مرّت عبر السنين على مدينة مريم البتول، فيقترح ما يلزم لإنقاذها من براثن العدو، حيث مريم.. نخلة، والسيد المسيح، شاهدة، يقول:

سأقدّمُ حُكماً ذاتيّاً لا يُلزَمُ احَداً
لا يُلزَمُ حتى مَريمَ او نَخلتَها او بَلَحَ جَدائِلِها
بالتالي، لا يُلزِمُني في مَحكَمَةِ الزّيتُون
حتى لَو صِرتُ خَبيراً بِخَرائِط أهلي:
ارسُمُ البَحرَ كَالجُثّةِ الهَامِدة
اعلّقُها فَوقَ جدرانِهم في الرُفوف
قانِعاً بالصُوَر
ومريمُ في حقلِ غُربَتِنا، نَخلةٌ شَاهِدة(1)

يكرر الشاعر رمز الفتاة، لمريم البتول، فيستخدم الدالـة (مريومـة)، رمـزاً للفتـاة الشعبية، وكلفظة تداولها أهل القرية الآمنين باسمها المدلل (مريومـة) فيقـول في قصـيدة نثرية:

مَريُومَة يا مَريُومَة يا مَريُومَة
أيّتُها التّلحِميّةُ يا جارةَ الخَلايلَةِ الطيّبين
يا ابنةَ العِنَبِ الدابوقيّ
انشُري عِطرَكِ على شُجيراتِ الجَفاف
يا دائمةَ الخُضرةِ كزيتونةِ رُوحي(2)

وهذا الرمز يدل على أنها فتاة المدينة المرحة الطيبة دائمة النقاوة والحيوية. وأخيراً

---

(1) الأعمال الشعرية، ص666.
(2) المرجع السابق، ص326.

يجمع المناصرة مريم على مريمات، فكل نساء المدينة الطاهرة، هن مريم البتول، يقول:

أُشبّهُ نَخلَ قُنَيطِرتّي بالنّسَاءْ
أُشبّهُ تَطريزَها التّلحِميّ
باثلامِ حَقلِ الرُّعاة
تصَحّرَ قبلَ الخطر
تُرى: هل أشبّهُ نَخلكِ بالمَريمَاتْ
يُخبئنَ بعضَ الصناديقِ تحتَ سلالِ العِنَبْ
هل المريماتُ اللواتي التّحَفنَ ثِيابَ الوُعود
يُداوين في لَيلة الصّلبِ هَذي القُروح
تُراهُن صِرن هوىً طازجاً في جِبالِ الخَليل
أم المريماتُ ندىً، دافئاتِ الخُدود
كرمّان حاكورةٍ لا تَنام (1)

يلفت الشاعر الأنظار إلى عذابات النساء التلحميات، تلك العذابات المُرَّة، فهن لا ينعمن بما تنعم به النساء الأخريات، فكيف يداوين من يُصلب، فالرمز التلحمي هو رمز للسيد المسيح بعذاباته التي يقررها الشعب، ويرويها التاريخ الفلسطيني المسيحي، فالموت لا يشفيه الدواء، وهو يرمز بهذا لعذاب المرأة الفلسطينية التي تذوي على أبنائها بعد ذبحهم أمام ناظريها. أو صلب زوجها وتركها على أطفالها. يؤكد المناصرة من خلال تكراره لأسماء النساء الرمزية، على دلالات نفسية، ترفع من شأن المرأة في شعره، أما جمعه مريم على مريمات، فإنها ذات دلالتين، الأولى؛ دلالة لقدسية المرأة المريمية، حتى لو لم تحمل اسم مريم. والدلالة الثانية، دلالة اجتماعية، حيث اسم مريم متكرر في تلك البيئة، ويمكن الإشارة إلى دلالة خاصة، إذ عذاب (مريم البتول) هو عذاب المريمات الفلسطينيات. وهكذا ينهي الشاعر المناصرة حديثه عن المرأة الرمز مع اختصار العديد من الأمثلة الدالة على أنه استخدم المرأة، ليرمز لها بكل شيء يحبه الشاعر حباً صادقاً، تماماً كالحضارة، التي دلتّنا على ماضينا العريق، والتاريخ الذي روى للأجيال قصة أمة لا قصة شعب.

---

(1) الأعمال الشعرية، ص631.

قراءة في قصيدة (مريام الشمالية)

تتكون هذه القصيدة من قطعة واحدة تحمل دلالتين؛ الأولى دينية والثانية سياسية، فيبدأ الشاعر بمقابلة للقداسة بين (**مريام الشمالية**) وهي رمز لمدينة القدس، و(**السيد المبارك**) وهو رمز للسلطة الحاكمة، الذي يحمّل نفسه عناء المواجهة فهو (**سيد**) بمفهوم السيادة والزعامة، لكن الشاعر يحذّر (**السيد**) من أن يقضي على نفسه – رغم بركته – فيقول في قصيدته النثرية (مريام الشمالية):

لِيفهمَ السيّدُ المُبارك كشاهدةٍ في مَقبرَةِ الشُهداء

انّهُ سيَقضِي عَلينا

وعلى نَفسِه في الوقتِ نفسِه

سوف يديرُ وَجههُ إلى قِبلتِه ذاتَ ساعةِ مَندَم

ولن يجد احداً يُشفق علَى تَعاستِه وتَعاسَتِنا

يقارن الشاعر بين الحياة المادية والمعنوية، التي من المفروض أن تتشابك وتتشارك للنهضة والحضارة، برعاية (السيد)، المسؤول عن كيفية هذا التناغم بين المادي والمعنوي. إلا أن هذا الأمل بعيد في عين الشاعر، إذ يحذّر (السيد) الزعيم من ساعة المندم حين يدير وجهة للقبلة، وتعليل التشاؤم الذي يتنبأ به الشاعر يوضحه بقوله:

لأنّ الذهبَ والفضةَ القمريّةَ لا تذهبُ إلى مصبِّها

لأنّ الأمّهاتِ توقَفنَ عن الإنجَاب

لأنّ الدّمَ يَسيلُ في عَرضِ البَحرِ

ولا يَصِلُ إلى مِريامَ الشّماليّة

لأنّ دَعوى الأرملةِ لا تَصِلُ إليه.

لقد ابتدأت القصيدة بأربعة أسطر تحذيرية، ثم يتبعها بأربعة أسطر تعليلية، فيقرر الشاعر بداية أنه (**سيقضي علينا وعلى نفسه**)، وعلّة هذا التقرير هو (**لأن الذهب والفضة القمرية لا تذهب إلى مصبّها**)، إذ إن خيرات الوطن تقدم قرباناً للعدو. ثم يقرر أنه سوف يموت في ساعة ندم، وذلك، لأن (**الأمهات توقفن عن الإنجاب**)، فلن يبقى له شيء إذا انتهت الحياة في ذلك المكان. ثم يقرر أنه (**لن يجد أحداً يشفق على تعاسته وتعاستنا**)،

وذلك لأن (**الدم يسيل في عرض البحر ولا يصل إلى مريام الشمالية**)، فهو يرمز لمريام الشمالية بالقلب، فإذا سال الدم ولم يصل للقلب يموت صاحبه، ثم يقدم علة دون تقرير وهي (**أن دعوى الأرملة لا تصل إليه**)، ذلك أنه مشغول عنها يبين هذا الانشغال حديثه اللاحق، إذ بأسلوب هازئ يخاطب السيد فيقول:

لِيشربَ خَمرَةً عِندَما يَتعَب
لِيُدقّقَ في خُطوطِ الخارِطَة
لِيَنظُر إلى شَرَايينِ القُرى وتَعَرُّجاتِ الأنهَار

هنا يحاول الشاعر أن يعرض للموقف ثم يبرر له، فليشرب الخمر إن تعب، وليدقق في خطوط الخرائط، ليتأكد من شرايين القرى ومسير الأنهار، فهذه الأمور لابد أن يدقق فيها السيد، لكنه يفاجئ المخاطب بسؤال استنكاري، استهزائي بقوله: **هل ظَلَّ أخدودٌ (لَم يَبُولُوا) فِيه**. إذ الصراع على تقسيم الأرض، التي عاث فيها الفساد. ثم يدفع الشاعر تعليلاته لما طلبه من السيد بداية فقد قالها وهو يتكهن للمستقبل الذي تدل مؤشرات الواقع عليه فيقول: **لعلّهُ يَصحُو مِن خَمرتِهِ الرّدِيئة**. إذن لقد صرح الشاعر بقصده من سؤاله الاستنكاري، بـ (**لعله يصحو من خمرته الرديئة**). ويتأكد في هذا الالتفات وجود طرفي خطاب، الأول يشكو الشاعر من قصر نظره، والثاني يشكو من غفلته، وأخيراً يقطع الشاعر سيله المتدفق من التقرير والتعليل والتحليل لينتقل إلى عرض سينمائي، حين يرسم لوحة لحال السيد المتربّع على عرش اللهو، يقامر بمواعظه الساخرة، فيقول:

وبعدَ أن تَلوتُ نَصائحي
كانَ السيّد يَجلِسُ إلى كَومَةِ القَشّ
في رأسِ الجَبَلِ مثلَ الأيّل
تضجّ خاصرَتَه من الضّحك
اندَفَعَت مِن فَمِه المَواعِظ كَالسّيل الهَادِر
ذلكَ هو السيّدُ المُبارَك
سيّدُ الأرَامِل

سيّدُ الجَرحَى
سيّدُ الرَّمل
سيّدُ المَذبَحَة
يَستَلقِي عَلى قَفاهُ ويَضحك
يقلّبُ ارشيفَ ذِكرَياتِه الجَميلَة:
دم أبنَاء مِريامَ الشماليّة.

بعد هذا العرض لا يمكن لحال (السيد) أن يتدارك ما فات، فيضحك الناصح، على مهزلة التقسيم إذ دفع في ثمنها ما أسال دم أبناء مريام الشمالية. هكذا يحاول المناصرة التوقيت الزماني والمكاني لمدينة أو قرية هزّها الخوف فانتظرت ذات مساء المخلّص الذي يخلّصها من عذاباتها، في حين أنه أدلى بدلو نصائحه، لكن النتيجة (**الضحك**)؛ لأن ميزان الحياة مختلّ ومعوجّ، فالحياة التي تحياها الأمكنة خرجت عن نطاق تفكيرهم فضحكوا. وهذا ما يؤكّد أنّ (الكنعنة) في شعر المناصرة، لها تجليّات، وليست مجرد اسم لفلسطين، حيث تتلاقى شخصية (الزعيم الحديث) مع شخصية نصوص الكاهن الكنعاني.

ثالثاً : حيزية : عاشقة من رذاذ الواحات :

حوى ديوان المناصرة عدداً من العناصر التراثية المتمثلة؛ بالأغنية الشعبية والمثل الشعبي، والشعر التراثي، وتعد قصيدة **(حيزية عاشقة من رذاذ الواحات)** خير مثل – بعد جفرا – على الشعر التراثي الذي حوّره المناصرة بعد هضم الحادثة ثم بإجادة توظيفها. فمن هي حيزية؟ وكيف وظف قصتها في شعره؟. وقد أجمع النقاد على أهمية قصيدة المناصرة (جيزيّة)، مع أهمية قصيدته: (يتوهّج كنعان).

- حيزية؛ هي (جدل الموت والحياة قصة تاريخية شعبية جزائرية، تعود إلى القرن التاسع عشر، تحكي قصة عاشقة قُتلتْ في شبابها، ورثاها ابن قيطون – شاعر شعبي جزائري -)[1] استخدمها المناصرة كتناص للموروث الشعبي، مستفيداً من انتشارها كأغنية شعبية متوارثة، فحوّلها بقدرته الفنية إلى أسطورة، ووضع عليها وشاحاً من رذاذ الغابات، حين عنون قصيدته بـ **(حيزية عاشقة من رذاذ الواحات)**، ليقدم بذلك (أنثى عاشقة ملتبسة بالطبيعة، أو ربما كان رذاذ الواحات الفضاء الذي تقطنه العاشقة، فهي أنثى تموزية، تتماهى مع رذاذ السماء واخضرار الواحات تفوح منها دلالات العطاء والاخضرار والخصب والأمل)[2] يقول المناصرة: (وقد زرت قبر عام 1986 حيزية في قرية قرب مدينة بسكرة، وتأثرت بالقصة. ولم يأت هذا (التوظيف التراثي عبثاً، بل جاء منسجماً مع السياق، ومعبّراً بحرارة عن وجدان الشاعر وحالته الإبداعية، في إطار التوثيق للتراث وتأكيد الهوية، وإعطاء الدلالات حرارة خاصة)[3]. لقد ساعدت الحياة المناصرة على البحث عن مكنون القضايا الشعبية، فقد زار قبرها وتأثر بالقصيدة الشعبية، التي قيلت فيها فجعلها وجهاً آخراً لجفرا في الموروث الفلسطيني، لم تأت هذه المصادفة، بل من العمق والسعة التي يتمتع بهما المناصرة في البحث وراء الأغنية الشعبية ليقدم رؤية جديدة من منظوره تحمل الأمل والحب للقادم الجديد من الواقع الثوري في كل الأوطان. وكان

---

(1) **ليديا وعد الله**: التناص المعرفي في شعر المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2005م، ص77.

(2) المرجع السابق، ص72.

(3) أحمد عرفات، التوظيف التراثي في شعر عزالدين المناصرة، ص23، أفكار، ع140، 2000م.

لحيزية المرأة الجزائرية دور فاعل في شعر المناصرة فهي تمثل حالة من حالات الحزن التي تلبّست الشاعر وهو يتحدث عنها إذ يقول: (حيزية اكتشفتها في الجزائر، وهي شخصية حقيقية عاشت في القرن التاسع عشر، قتلها حبيبها خطأً، حيث كانت تحضر له الطعام وهو مطارد من العدو، فلم يتبينها بين غابات النخيل الكثيفة، فقتلها، فبكاها شاعر شعبي جزائري. وقد زرت قبرها قرب مدينة بسكرة الجزائرية، وربما وجدت فيها معادلاً لجفرا، فأعدت قراءة سيرتها في قصيدتي **(حيزية... عاشقة من رذاذ الواحات)**، وضربت بأجوائها على كل قصائد الديوان)[1]. لقد شكّلت المرأة بحقيقتها وبجميع أدوارها، نواة لشعرية المناصرة، إذ جعلها صنو الرجل، وذراعه الأيمن دون أن يهدف إلى إفرادها كحالة شعرية، فقد عرف عنه الشعرية المكانية، وشعرية الأمكنة، ولم يعرف يوماً كشاعر للمرأة، إذ لا تقيس أعماله الشعرية عن المرأة عادة بمقياس الوصف الحسي، فضرب بشاعريته للمكان والكنعنة أروع مثل لامرأة عاشت في القرن التاسع عشر، لأنه جعلها روحاً لكل قصيدة من قصائده، دون أن يفصلّها جسداً وهيئة.

قراءة في قصيدة (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات):

كتبت هذه القصيدة عام 1986م، حين علم الشاعر بقصة (حيزية) الحقيقية، عندما زار قبر حيزيّة، قرب مدينة بسكرة، الجزائرية، فلم يلبث أن نظم القصيدة استشعاراً بمأساة الثوار أينما كانوا وأينما حلّوا، فالقصة وردت على أن حيزية تروى في التاريخ الجزائري على أنها أسطورة حقيقية، فقد كتبت حيزية العاشقة قصة عشقها بمداد دمها، نقلها لنا المناصرة في ثمانية أجزاء، وهي القصيدة الأطول:

المقطوعة الأولى:

أحسدُ الواحةَ الدّمَويّةِ هذا المَسَاء

أحسدُ الأصدقَاء

(1) شعرية التاريخ والأمكنة (حوارات مع عزالدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص678.

أحسِدُ المُتَفرّجَ والطاولاتِ العتاقِ الإماءْ
الأَكُفُّ التي صفقَت راعِفَة
القَواريرُ أحسِدُها
والخَلاخيل ذاهبةً آيبَةْ
أحسِدُ العَاصِفَة
في حَنايَا الفَضَاء
أحسِدُ الخَمرَ مُنسابَةً وعَراجينُها في ارتِخَاء
وابنَ قَيطونَ أحسِدُهُ عَاشِقاً
طافَ في زَرعِها
و(سَطِيفِ): حقول الشّعير، الأعَالي،
يَنابيعَها
أحسد المصحف الصدِئُ الذي لامسَته أصابعُها
(سيدي خالد): عَرَباً وخِياماً ونَخلاً، هَوىً
أحسِدُ الأشقِيَاء
أحسدُ الجَبَلين.. ظعَائنَها شقّتِ القَنطَرة
أحسِدُ الشُعراءَ الرواةَ الذين رَأَوها
على هَودَج الكَهرباء
أحسد التّمرَ في (بسكرة)
الجفافَ الذي جفّ حُزناً عَليها
مَضَى ساكناً في الغَدير
أحسِدُ الملِحَ يَقصِفُ أعلى البُروج
أحسِدُ القَيظَ والزمهرير
أحسِدُ الخَيلَ: أعرافَها وحوافرَها والسُّروج
أحسَدُ القهوةَ البربريّة، تسكُبها في دمي
طفلةٌ ذاتُ رِدفٍ غَنوج
أحسِدُ الغابةَ الماطِرة

الضفائرَ أحسدُها ومروجَ السنابل
وابنَ السَّبيل.
رآها مع الفجرِ تَرعى النّدى في الحقول
الغرانيقَ أحسدُها والبَطاريقَ ثمّ الحمَام
الوصيفاتِ أحسدُهنّ إذا
ما رَمَينَ عليها السّلام
أحسدُ النّجمَ حين غَفَى هائماً
فوقَ مِعصَمِها ثمّ نام
أحسدُ الكَوكَبينِ اللّذين أماطا اللّثام
أحسدُ اللّيلَ فوقَ زُنودِ الرّخَام
أحسدُ الزّنبقَ الوثنيّ وسربَ القطَا
ثم سربَ العصافيرِ، جيشَ اليَمَام
أحسدُ امرأةً مِن شُعاع
أحسدُ امرأةً مّن نَبيذِ الرّعاع
أحسدُ القِدْرَ والنارَ والزّنجَبيل
رُغمَ أنّي نَسيتُ الضّلوع
على مَفرقِ الدّربِ، في جبلِ الخَليل
أحسدُ العِنَبَ البَريَريّ المُعتّق،
صار على شَفَتَيها غمام
أحسدُ المَقعَدَ الحَجَريّ وأهدابَها الشّارِدَات،
ندىً في التّلاع
أحسدُ الفَحمَ مِن حَطَبٍ وشواءِ الغَزَال
أحسدُ النّولَ والنّاسجَات
والجبينَ الّذي يَتَعالى عَلَيه الهلاَل
والمُغيراتِ صُبحاً وعَصرا عَلى تَلّةٍ في الفَلاة
أحسدُ الدّمعةَ النّافِرَة

آهِ يا امرأةً مِن رَذاذِ السَّماء

آهِ يا شجر الغابةِ العَطِرةْ

أحسِدُ الرَّملَ والدّودَ والمَقبَرة

أحسِدُ الشّمعَ في كفّها ثمّ حِنّاءها في اليدينْ

أحسِدُ الخُرجَ يَعلو صَهيلَ الفرس

أحسِدُ التوتَ في الصّدرِ والفَجرِ في الثّغرِ،

والموج في القمّتَينْ

أحسِدُ الجذعَ: زيتونةً مَرجَحَت ساعِدَينْ

أحسِدُ النّبعَ مركِزَ عُشبِ القَبيلةِ خَلفَ الأُفُقْ

أحسَدُ الصُّرَّةَ الحَلَزُون وخِلخَالَها الدَمَويّ،

وما بينَ بينْ

أحسِدُ الورِكَ مِن عِنَبٍ... ولَهُ مُفتَرَقْ

أحسِدُ الخَدَّ في صَحنِه،

عَلِقَت غَمرَةٌ من لجُيَن

أحسِدُ السِّدرَةَ المُنتَهى.. والألق

غابةَ الصّابرين الصَّدود

أحسِدُ الرّقمَتَين

وأسَاها الّذي فاقَ كلَّ الحُدود.

الجزء الأول يترنّم فيه الشاعر بدفقات الدماء التي يحسد الأرض التي سالت عليها، ثم يكرر لفظة أحسد (32) مرّة، إذ يخيل للمخاطب أنه يعرض مشهداً سينمائياً فيه كاتب القصة، ثم صانع السيناريو، - وهو ناظم الأبيات ابن قيطون-، ثم الأصدقاء يعرضون عليهم فكرة الفليم، ثم مسرح وطاولات، وجمهور متفرج، فيحسد من خلال هذا العرض المتخيّل؛ الكاتب والممثلين والمتفرجين والمصفقين، لكنه قبل كل شيء هو يحسد المكان (الواحة الدموية)، ثم يبدأ بتعداد عوامل الطبيعة التي وقعت فيها الحادثة دون أن يشير إلى ذلك، فيحسد العاصفة، و(سطيف حقول الشعير) والأعالي، والينابيع، ثم

الخشب ثم الجبلين، ثم القيظ والزمهري، ثم الغابة الممطرة، ثم الكوكبين، ثـم الليـل، ثـم الرمل والدود في المقبرة ثم الجفاف، كما يحسد التمر، والملح، والخمر، والقهـوة البربريـة، والعنب البربري المعتق، ويحسد البدو كلهم خاصة (**سيدي خالد**) المنتمية إلـيهم البطلـة، فيحسد العرب والخيام والنخل والهودج، - لكن يضـيف للـهودج الكهربـاء، بإشـارة إلى تحضّر البطلة وعشيرتها -، وكذلك يحسد من رآها من الرجـال، ومـن تعامـل معهـا مـن النساء، ويحسد الظعائن والخيل، - يقتـبس مـن القـرآن الكـريم، (والمغـيرات صبحاً) - ويحسد الغرانيق، والبطارق، والحمام والعصافير، حتـى يصـل الشـاعر للوصـف الحسـي الذي يوازيه بالطبيعة من الوطن كعادته في الوصـف يقـول: (**أحسـد التـوت في الصـدر والفجر في الثغر**)، وفي هذا التشبيه للصدر بالتوت وللصباح الفتان في ابتسامتها، كـذلك يقول: (**أحسد الصرة الحلزون**)، و(**أحسد الورك من عنب**)، يحاول الشاعر بذلك أن يقدم صورة الجمال الوطني في جسـد هـذه المـرأة، لينتهـي باقتبـاس قرآنـي (**سـدرة المنتهـى.. والألق**)، وهي مكان عال في الجنة، ثم الغابة التي استشهدت فيـه البطلـة، ثـم الـرقمتين، وأخيراً (**أساها الذي فاق كل الحدود**)، لكن لم يقرن مع أساها لفظة الحسـد هـذه المـرة. يوقف المناصرة سيل هذه (الحسدات) المتدفقة كالسيل، عند سرد حقيقة القصة.

المقطوعة الثانية:

واحةٌ للمَطَر
عرّجَت صَوبَها الفارسَة
حيثُ كان دَمٌ ينتَظِر
أحمر الشّفتين بلونِ القَمر
عندما كان يلعبُ في القَفرِ بينَ الرُّعاة
كان يرقُبُ غَدرَ الرّمال النقيّة هذا القمر
كان يرسِمُ تشكيلةً مِن خُطوطٍ على الرّمل
دونَ اثـر
الأفاعي وقيل: نِثارُ فُتاتِ القَبيلةِ في المُنحَدر
تسلّل عاشقُها كالرّذاذ الرّبيعيّ بينَ المُروج

رأى كومةً من عقيقِ قِلادتها، ورأى
خطأً في عُيونِ السّواد
يا ملفعةَ الفَجرِ، إنّ الهَوى البَدَويّ،
هوى الأُرجوان
كان مُتّفقاً أن تُبادرَه بنشيدْ
فلم تَستَطِع واعتَراها الذّهول
ورأى الظِلّ في الماء مِثلَ العَذول
يتباطأ نرجسةً دامِيَة
تتناثر في الماء رائحةُ الشكّ والحسرةُ الآتية
فأطلقَ طَلقَتَه الواحدة
في جبينِ النّدى وغزالِ الحُقول.

يقص الشاعر المناصرة القصة التي نظمها ابن قيطون، بلهجة شعبية – يسردها المناصرة، بأسلوب سردي جذّاب، ويبدؤها بالمكان، الذي وقعت فيه الحادثة هي غابة، لكنه جعلها (**واحة للمطر**)، وذكر أن البطلة فارسة، عرّجت على تلك الواحة، بدأ بإشارة بسيطة للنهاية بقوله: (**حيث كان دم ينتظر**)، جعل للدم جمالاً خاصاً حين جعله كلون أحمر الشفاه، ثم جعله كلون القمر، في ممازجة بين لون الدم الذي تدفّق وقت ظهور القمر، ثم يوجه خطابه للقمر الذي يعني به الفارسة، يقول؛ لقد كانت هذه الفارسة فتاة (**تلعب في القفر بين الرعاة**)، ثم هي رشيقة، إذ (**ترسم تشكيلة من خطوط على الرمل/ دون أثر**)، ثم ينتقل لوصف العدو، ومكانه بسطر واحد، فهم أفاعي أو (**نثار فتات القبيلة في المنحدر**)، لينتقل بأسلوب مشوق لحال العاشق الذي من المفترض أن ينتظرها تحمل له الأسرار، وقد كان من المفترض أن تبادره بأنشودة يعرفها، لكن كان هناك عيون كثيرة في الليل المظلم، فأخطأها، إذ لم تستطع الإنشاد، فخيّل إليه أنها عاذل، يريد اصطياد العاشقين، فشك فيها: (**فأطلق طلقته الواحدة / في جبين الندى وغزال الحقول**). وهكذا يتدفّق الدم في قصة حيزية، لكن المناصرة بعد أن قدّم (المقدمة الحسدية: أحسد، أحسد، أحسد)، روى القصة وأنهاها، كي يطوّر هذه القصة، إذ جعلها أسطورة يتناقلها العشاق

والأبطال، وفق سرديته، وليس وفق سردية ابن قيطون الشعبية.

المقطوعة الثالثة:

غيرَ أنّ حديثَ الرُّواةِ يَطول
لو رأيتُم معَ الفجرِ غامضةً تنتظر
ما الذي يجعلُ الفارسَ المُنتظِر
لا يقاتِل عن موعد قرب ذاك الحجر
اذكروا رهبةَ القتل بين النخيل
انظروا أرجوانَ القتيلة لمّا يكُنْ
مثلَ أيِّ قتيل
العراجينُ خافت وثارت مدامِعَها قُربَ ماءِ السّماء
سَمِعَ النّبعُ فَجراً مع العُشبِ قَبلَ خُروجِ الرُّعاة
من مَغائِرهِم في السّهولْ
صرخةً واحدة
لعاشقةٍ مُرِّغَت بالدِّماء
هدأت غضبةُ الرّيحِ في مَوقِدِ النّارِ
وانطفأت دفعةً واحدة.

في هذا الجزء يأبى المناصرة إلا أن يبرر، أو يدافع، أو يراجع ما يدور من أقوال في هذه القصة، فيذكر ما يتحشرج في صدره عن دافع القتل ودافع الطلقة، وكأنه يحاول أن يعيد كتابة قصة جديدة على منوال هذه الحادثة المشهورة، يجدد هو تفاصيلها.

المقطوعة الرابعة:

إنني واثقٌ أنّ حِنّاءها في الرّبيع
ولم يلتفِح بجهنّم بارودةً من حديد
إنني واثقٌ أنّه لَمَمَ الوَحشةَ الواجِفَة
بعدَ عشرينَ عاماً، بَكى من جَديد
موجزٌ ورهيفٌ أسايْ

جمرةُ البَدوِ انتِ فمِن اين جئتِ
تلوبينَ مُختالةً في قَميص
موجَزٌ ورَهيفٌ اساي
حَفلةٌ في تِلمِسان انتِ
موشحةٌ بأغاني مساء الخميس
موجَزٌ ورَهيفٌ اسَاي
قطعة من سماء
ارجوانيةٌ عَلقت ليلة المجزرة
بجناحٍ على الثلج في (جرجرة)
موجز ورهبف اساي
نقطة من بياض مساي
نَخلَةٌ في أعالي الجِبالِ تُطلُّ على العاصِمَة
او كانّك جئتِ منَ البَحرِ دونَ مُوارَبَةٍ،
مِن صُخورِ الجزَرِ
لفحتكِ الرياحُ، ركَضتِ إلى الغَار،
كانت ضفائرها السود ملساء مثل ليالي السمر
وأنا غارق في دم الأرجوان.
قالت النرجسة:
ايُشبِهُني أحد في صفاء الدموع
ايُشبِهُني أحد في الكتابة أو في الحنين
ايُشبِهُني أحد في التجاعيد والهمّ فوق الجبين
ايُشبِهُني أحد في الندى مثل رمانةٍ طازجة
في دماء الوريد
ايُشبِهُني شعراء التماثيل،
أشعارهم من قديد
وابنُ قيطونَ غازلها من بعيدْ

ظل في السر يهدي إليها الورود
وبعض الرسائل تُترك مجهولة في الصقيع
على باب خيمتها عبر ساعي البريد
وتُهملُ ملفوفةً بوتد
إنني واثق أنها لا تفكّ الخطوط.
ربما قيل إني أغار وفي القلب منّي حسد.
أيشبهني أحد: كنتُ أُغازِلُها في الطريق
ونَدَهتُ عُمومَ البَلَد
إلى ساحةٍ وشَلَفتُ مَنادِيلَها،
وهُمُ يَنظُرونْ
النقوشُ التي حُفرت في (الطَسيلي)، راتنِي
راتني جُموعُ الرُّعاة
أُمَصمِصُها قطعةً قطعةً، وراتني الشِياه
وطار الحَمامُ على ساعِدَيها ارتَمى
زُرقةً واخضِراراً وما قال: آه
زاجلاً كان هذا الحَمام
وهوايَ الذي في الضُلُوعِ هَواه.

هكذا كان يدخل الشاعر في القصة تفسيرات لأسباب ذهابها لتلاقي حتفها. ليأتي على كونه التقى معها وغازلها، وهكذا تطورت القصة بأحداثها عنده، فهو يعشق هذه الفارسة التي حاول أو يقابل بينها وبين جفرا، لينهي قصتها بعشقه لها بل وإتمام واجب الحب والعشق بالمغازلة والمجاهرة بها. في هذا الجزء الطويل، يحاول المناصرة أن ينسج خيوط قصة رآها هو، فيزيد حبكتها ويطوّرها، ويكثّف الحوار، ويزيد الأحداث، ويطيل بها بوصف الفارسة ودوافع ذهابها، ثم يروي تفاصيل لم تكن موجودة وهي أن عرسها كان في الربيع وأن حناءها لم يسخن في يدها كي يصطبغ، وأنه يعيش وحشة قاتلة، حتى أنه بكى بعد عشرين عاماً من موعدٍ مع الحنّاء، وضعه على الأيادي، مكرراً جملة

(موجز ورهيف أساي)، فهو يختصر الأسى بالرثاء، ويطيل بالوصف لفتنة الأرجوان.

المقطوعة الخامسة:

إذَن يا ابنَ قَيطُونَ هاتِ قصيدَتَك النّائِمَة
لِيَحكُمَ بيني وبينَك جمعٌ من الشُعراء الكِرَام
ورهطُ الرُّواة
وإن لَم تَثِقْ، فَالقُضَاة.

يتحدى المناصرة، ابن قيطون الناظم الشعبي الأصلي لحيزية، بنظمه قصيدة من روايته في حيزية الفارسة، على غرار الموروث الذي أحسن هضمه، حين طوّر القصة، وأطال جوانبها، وهذّب أحداثها، وهو بهذا يفاخر بهذا النظم الجديد الذي كرّم به عشرات سنين من موتها.

المقطوعة السادسة:

القتيلةُ زيتونةٌ
أم رماحُ المقابرِ قَد غُرِسَت في السُؤال
القَتيلةُ رملٌ على البَحر،
ام ذَهَبُ الأضرِحَة
ليس نَسمَعُ غَيرَ صدى النائِحَة
او كأنّي رايتُك مِن قبلُ يا رغبةً جامِحَة
ربّمَا في سُفوحِ الجبَال
وأنا واثقٌ أنّ هذا الرّذاذُ لهُ صِلَةٌ بالرّمَال
غَيرَ أنّ الدّليلَ الذي كان بين يديَّ اختفى،
مثلُ بَرقٍ وظَلّ السُؤال.

يأتي الجزء السادس يستكمل صروح قصته المنسوجة على روايته الجديدة، فيجدد عهد روايته بالأسئلة الذاهلة، إذ يطلق الشاعر صفات الطبيعة على القتيلة: (أهي زيتونة؟ أم رماح المقابر؟ رمل على البحر، أم ذهب الأضرحة). هذه الأسئلة يطرحها ليتابع تأبينها على طريقته، فهي في رؤيته زيتونة، وهي رمل فهي وطن، يحال الشاعر أن

يرفع من قيمة المرأة العاشقة المقتولة خطأ بسبب سهم الحبيب، متعاطفاً مع جرأتها ووطنيتها، ثم يقرر أنه لم يسمع سوى صوتٌ للنائحة، فيضعها في ميزان آخر هو ميزان الطبيعة إذ يصفها بأنها رذاذ له صلة بالرمل، ثم لا يبت بكينونتها إذ يعتبر اختفاء الدليل من كونها رذاذاً من الرمل، ويبقى السؤال عن ماهية هذه القتيلة. فالشاعر يبحث عن سبب القتل لكن تذهب من يديه كل الدلائل وتبقى تحاصره الأسئلة.

المقطوعة السابعة:

- فلنقُل: عاشِقَة
في ليالي الصَبيبْ
ولنقُل: عَندَليب
ولنقُل حين اغوت.. غوَت في اللّهيب
ولنقُل: سَاحِرَة
ولنقُل – فَرَضاً – إنّها امرأةٌ حاذِقَة
ولنقُل: - صُدفَةً   - زُحلَقَت رِجلُه في الغَرَام
ولنقُل إنّها نَجمةٌ في السما واضحةْ
- إنني عاشقٌ جَرَّبَ الذَّبحَ والَمذبَحَة   -
ولنقُل، مُهرةٌ جامِحَة
سَئِمَت بَردَ فَرشَتِها
وتسلّلَ يَنبوعُها دافئاً في الظلام
ولنقُل، وردةٌ عِطشَت،
فرواها النخيل.. وخاف
ولنقُل إنّها تربةٌ شَقّقَتها ليالي الجَفَاف
ولنقُل – غَجَرٌ لَملَموا نارَهمْ،
حولَ تلكَ الضّفَاف
ونَسُوا جَمرَةً عَلِقَت في ذوائِبِها البائِنَة.
ولنقُل – مثلاً – إنّها امرأةٌ خائِنَة

طارَحَتني الغَرَام

عندما كان عاشقُها في الصّلاة

وابنُ قيطونَ كان يدبّجُ بعضَ الرسَائِلِ في الخفاء

ما الذي يُزعِجُ الشُعَراء

ما الذي يُزعِجُ بعضَ الرُواة

إذا كانت امرأةٌ خائنة!!.

في الجزء قبل الأخير، يجتهد في البحث عن الإجابة فتبدأ افتراضاته، حتى تصل به حدود الدعوات والافتراضات لافتراضها خائنة، وهكذا قرر أنها امرأة خائنة وهذا السبب المعقول الذي يجعل عاشقها يقتلها.

المقطوعة الثامنة:

قد يضيعُ كلامُ الرّواةِ سدىً

بعد تدجينِه في المُقرّر في الجَامعات

أو إعادةِ إنتاجِه باختِصَار

في اللّجَانِ التي نَقّحَت كُتُبَ المَدرَسة

ربُّما لم تَكُن من دَم، إنّما نَرجِسَةَ

سافَرَت.. حولَ مرآتِها

وأُراهنُ ما عَشِقَت أحداً

إنّما عَشِقَت ذاتَها

قربَ واحاتِ (اولادِ جَلاّلٍ) في الفَلَوات

فَليكُن

فَليكُن

إنّني أحسدُ الغابةَ المَاطِرة

احسدُ النّسرَ في جَرجَرَة

أحسدُ التّمرَ في بَسكَرة

أحسِدُ الرّملَ والدّودَ والعُشبَ في المَقبَرَة.

في هذا الجزء الأخير، يقرر أن التاريخ بأسره، قد يتغير حيث يكتب متطوراً، فلا عجب إن هو رأى قصة بوجه جديد. لينتهي من هذه القضية التي طرحها باختصار، ليرجع إلى العاشقة، فيؤكد أنها أسطورة كأسطورة النرجسة التي أحبت نفسها، ليقرر أنه من الممكن أن تكون خائنة، لعله يرتاح من دور الأسئلة التي شغلته طويلاً، ثم يعود لما بدأ تكراره في المقطوعة الأولى من الحسد، ليصل إلى نتيجة مفادها، أنه ومهما كانت هذه العاشقة، أي حتى لو كانت امرأة خائنة!!، فإنه يجسد الغابة التي استشهدت بها، والنسر الذي علا المكان، والتمر الذي أثمر من دمها، وأخيراً يجسد الرمل، والدود، والعشب، والموجودات في المقبرة التي دفنت مع البطلة. لقد حاولت الدراسة أن تتعمق في أجواء شعر المرأة عند المناصرة من عدة جوانب هي:

الجانب الأول: وصف لحالة المرأة في حياة المناصرة من خلال حديثه، ثم من خلال شعره، إذ لم يخصص لها بابٌ يمكن أن يلج منه الدارسون بسهولة، إنما انتزاع ذلك الشعر انتزاعاً من بين تقنياته المختلفة المتجددة، فكانت مكانة المرأة لا تضاهيها مكانة، فقد وضّح أن المرأة كانت ذات أثر في شاعريته، كما ذكر في غير مكان أنه ابتدأت معرفته بالمرأة من النواة الأولى في حياته؛ (أسرته). وأخيراً استخلص ما ورد من وصف الجمال المعنوي والزينة الشكلية عند المرأة، فهي على قلة وجودها، لا بد من إلحاقها ضمن لغة الشاعر التي أثراها بهذه الأبعاد الشعورية الجميلة في المرأة.

الجانب الثاني: الأسلوب اللغوي الرمزي الذي اعتمده المناصرة في شعره في المرأة، حيث فيها تجلٍ خاص بالمرأة، وعليه، فإن المناصرة يعتبر مجدداً في لغته في المرأة، من خلال تقنياته التعريفية لها، فقد عرّفها كرمز للحضارة، والدين، والتاريخ، من خلال الرمز التراثي، والرمز الأسطوري، والرمز التاريخي، تلك الرموز التي في غالبها كان للمرأة حضور لا يغفل، كعمود الملح، وزرقاء اليمامة.

الجانب الثالث: التمركز حول امرأة بذاتها، إذ تم استحضار الماضي فيها، وكذلك تم استشراف المستقبل من خلال التركيز على هذه المرأة، وقد استخدمت التقنيات اللغوية في شعر المرأة، ما يجلو صورتها وصوتها تماماً، فهو ذو باع طويل في استحداث التقنيات التي تضع المرأة في المقام المناسب، مع التفرد من بين الشعراء العرب الحداثيين، بقدرته الهائلة،

على امتصاص التراث، الذي تشكّل فيه المرأة، المادة الخام والأكثر أهمية من بين المادة التراثية الأخرى، فهي موجودة في التاريخ وفي الحضارة وفي الأسطورة. فالدراسة تؤكد أهمية المرأة، تلك الأهمية التي تبرز من خلال استحضارها في كل ملمح شعري.

الباب الثاني

الفصل الأول: التشكل اللغوي والفني في (قصيدة المرأة).

الفصل الثاني: قراءة في بعض قصائد المناصرة عن المرأة:

- غزلٌ إلى نخلة الملح.
- دادا ترقص على ضفة النهر.
- تأخذني عيناك إلى أين؟.
- عمّتي آمنة.

تمهيد

إن دراسة البنية الشكلية للقصيدة الحديثة، أمر ليس بالصعب، ذلك أنه كلما اتجهت الدراسة إلى أغوار النص، استطاعت استخراج طاقة أكبر من طاقات الشاعر المكنونة، والسريعة بسرعة الحياة، والقوية بمقدار قدرات الشاعر المكنونة التي يقوم بتوظيفها في نصه. ينقل عبدالله الغذامي مقولة عن عبدالحميد الكاتب، مفادها: "خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً ويعقّب عليها الغذامي قائلاً: وهنا تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية، وقرر ما هو حقيقي، وما هو مجازي، في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي، أو مخيال ذهني، يكتبه الرجل، وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية[1]".

ويناقش الغذامي في هذه المقولة، الجور التاريخي الذي وقع على المرأة، فأحال دورها إلى خيال في ذهن الرجل، يصوغها حيثما شاء وكيفما شاء، والأمر الهام في هذه المناقشة أن المرأة لدى المناصرة لم تكن مجرد خيال، وإنما دغمها في كلماته الشعرية، كما دغم نفسه تماماً، فلغته مختلفة عن لغة نزار قباني في المرأة، لأن نزار قباني أعطاها صورة موازية لصورته، فهو يصفها زوجة وعاشقة ومناضلة ومتمردة، بينما المناصرة يتركها تتكلم بلسانها وتعمل بنفسها، بل وجعل من نفسه خيالاً لذهنها، يقول:

أَهرُبُ للبَحرِ المُتدارَك، أقتاتُ الأسماك
والطُحلُبَ فوقَ صخورِ المُرجان
حتى لا أَبقَى مَربُوطاً بالأَسلاك
حتى تَأتِيني جَفرَا في النّومِ كَحُورِيّة
وتُوشوِشُني: لَستَ بِغَلطَان، لستَ بغلطان[2]

فالشاعر ينتظر الخلاص من امرأة تأتيه في المنام، ولفظة (جفرا)، التي تأتي في النوم، و(حورية) والفعل (توشوشني) دالاّت واضحات على قيمة المرأة في ذات النص،

---

(1) عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997، ص7.
(2) الأعمال الشعرية، ص436.

فعندما كان المناصرة، أستاذاً بجامعة تلمسان، أقام في فندق المغرب مع عائلته، حيث ولد ابنه كنعان، فكتب قصيدة (فندق). ويبقى المناصرة يؤكد على قوة المرأة بنفاذ بصيرتها بالقول:

القُدسُ تَشكُرُكُم
اللّدُ والرَملَة
الكَرمِلُ العالي
المَرجُ والتّلّة
وأنا وجَفرا والحَقائبُ والكُتُبْ
ثمّ الغَسيلُ تَليهِ دفّاتُ الخَزانَةِ
ثمّ كَنعانُ الجديد
جفرا تقولُ: بأنّ أَشعَاري
وما أشبَه
ستقرّبُ الدَولَة
البيتُ مَهدومٌ، والقَلبُ مَختومٌ، والعَقلُ مُختَلٌّ، والفِعلُ مُعتَلٌّ، والأرضُ مُحتَلّة[1].

وهاهو المناصرة، يؤكد ثانية، بلغة طبيعية، بسيطة، تكشف لنا عن دلالة هامة للمرأة، إذ يوازي بينها وبين الوطن، ثم يقرنها معه بدلالة: (وأنا وجفرا)، ثم يقرر ما تقرّه بشأن أشعاره بدلالة (جفرا تقول: بأن أشعاري وما أشبهْ، ستقرب الدولة)، (فاللغة لا تكشف لنا عن خفاياها وأبعادها إلا إذا نحن منحناها خشوعنا وأحببنا أسسها حباً نوع من التقديس)[2]، وهذا ما ساعده على إيصال قدسية المرأة التي أحالت لغته إلى أساس كشف عن خفاياه فيها أثناء حديثه عنها، فإذا لجأ المناصرة إلى هذه اللغة بدافع النفسية، فإن المرأة هي التي حركت رؤيته فأنتجت هذه اللغة؛ فالمرأة موجودة، واللغة موجودة، لكن الذي يختلف هنا هي الرؤى التي ينشئها الشاعر حسب تفاعله مع هذه الموجودات.

---

(1) المرجع السابق، ص622.
(2) سايكولوجية الشعر، ص12.

وما لجؤوه إليها إلا لـ (وجود نفسي) وهذا الوجود النفسي لا يقِلّ واقعية عن الوجود المادي نفسه، فإذا كانت إحساساتنا وإدراكاتنا نكشف لنا عن جانب من الواقع المعلوم، فإن تجارب الرؤى تكشف لنا عن جانب آخر هو الجانب المجهول[1]. غير أن المناسب من الكلام هنا، أن المناصرة كشف عن مكنونه هو تجاه المرأة، لا عن مكنون المرأة؛ لأنه حسب التفسير النفسي للأدب يكون (تحويره لكل اسم وفعل – للمرأة – تقريباً إلى رمز جنسي)[2]. وهذا ما لم نلمحه عن المناصرة بل على العكس، فربما كان حبه للأرض نابعاً من حبه لا لأمه فقط؛ بل لكل أم ترضع طفلها لبن الحب للوطن. وعلى كل حال، فالتفسير النفسي للأدب لا يوجد فرق بين الخيال والواقع، بل يعتبرهما (عنصرين فعّالين في عالم الأشياء والأشخاص والأحداث. وهذا معناه أن الشاعر، حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال، فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان)[3]. وهذا التفسير عينه، يوقف عند رؤية المناصرة الاجتماعية للمرأة، فهو يقدسها قدسية الوطن في الخيال، وفي الحقيقة، وهذا ما يعطي ثراءً لتجربته في المرأة.

(1) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، ط2، ص141.
(2) التفسير النفسي للأدب، ص17.
(3) المرجع السابق، ص36.

الفصل الأول

القسم الأول: التشكّل اللغوي والفني في شعر المرأة

إن المناصرة من الشعراء الذين يصعب تمييز بنائهم الفني للقصيدة الواحدة، لكثرة ما تزخر بالتشكّلات اللغوية، فقد أشبع نصه من محصوله اللغوي إشباعاً، مما جعل منه مقطوعات فنية متميزة، إذ حوى صوراً شعرية غنية، واستخدم تقنيات كثيرة كالقناع والأسطورة، كما اكتنف النصوص أوجهاً من الغموض – سيتناولها هذا الفصل -.

إن من وسائل التعبير في اللغة، الصورة الشعرية، وفي كثير من الأحيان يُلمس أن صورة المرأة الحسية عند المناصرة، هي صورة مستوحاة من طبيعة أرضه، وهذا ما يمكن أن نؤكده حين نعلم أن المناصرة تغرب عن وطنه وهو في ريعان الشباب فبقيت صورة الوطن في ذاكرته هي الأم والجدة والعمة والأخت وابنة العم أيضاً، "فالشاعر الحديث يستثمر الخصائص اللغوية في الشعر بوصفها مادة بنائية، لأن الكلمات في الشعر الأصيل لا تنحصر ضمن دلالاتها المعجمية، بل تغدو تجسيداً حياً للوجود، وظلالاً موحية، مما يجعل لغة الشعر "كياناً وجسماً"، عنصراً مهماً من عناصر التجربة الشعرية"[1]. لقد استخدم القدامى لفظة الصورة الشعرية ومشتقاتها، ومنهم الجاحظ الذي عرّفها من خلال الشعر بأنها: "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"[2] فضلاً عن تأسيسها للجمال الذي يؤسس له الشاعر من خلالها، فهي "حاجة إبداعية وجدانية متناغمة، كما تعتبر مجالاً لإظهار التفرد في الصياغة المبدعة وإخفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة"[3]، فهي من وسائل التعبير والإيحاء في الشعر على مرّ العصور. و"تنشأ أهمية الصورة من خلال معركة النقاد والبلاغيين في الفصل بين اللفظ والمعنى، فاللفظ هو الصياغة الشكلية والهيكل التركيبي في العمل الأدبي، والمعنى هو الفكرة المجردة التي تفي بالغرض"[4].

---

(1) خليل دياب أبو حهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص216.

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتاب، بيروت، ج3، 1969، ص132.

(3) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص12.

(4) رفيد، موسوعة الدراسات الإسلامية، الموقع: www.rafed.net/books/olom/quran/naqid/htm.

والأهم أنه يكشف عن نواحي الإبداع والجمال في النص الأدبي فالقاضي الجرجاني ربط الصورة بوشيجة شعورية" تصلها بالنفس وتمزجها بالقلب" [1]. أما عبد القاهر الجرجاني فيقول: "إن الجودة في الشعر لا تقاس بلفظه ولا بمعناه، وإنما بالصورة التي يكون عليها" [2]. وقد كانت تجربة المناصرة تجسيداً حياً للوجود الأنثوي، فقد جعل من المرأة صورة من العنب والرمان والسفرجل والتفاح والبرتقال والمشمش، فالمرأة هي الجمال، والمرأة الجميلة لا يملك الشخص العادي أن يعبّر عن دهشته حين يراها، حتى ولو لم تكن بينهما أية صلة، فالمرأة الجميلة لفتت أنظار العوام فكيف إذا تكلمنا عن رؤية شاعر، وقد رأينا أن المرأة بكافة أشكالها اتخذت بعداً نفسياً هاماً عند المناصرة، لكن حين ننظر إلى الوصف الحسي للمرأة فلا نكاد نلمحه في شعره إذ زاوج بين الصفات المادية، والمعنوية، فهي ليست بالأوصاف الفاضحة المكشوفة، فالمرأة عنده ليست للإثارة، وإنما يبدو عليها الاختفاء خلف ريشة الفنان الوطني، فوصفها أخذ ثلاثة أشكال نفسية:

1. **إسقاط صفات طبيعية في وطن الشاعر على جسد المرأة: يقول المناصرة في وصف جسد المرأة:**

(نهداك سفرجلتان) [3]

(نهدان من التوت) [4]

وهذه من الصور الشكلية، التي استطاع أن يعبّر فيها الشاعر عن صفات المرأة الجسدية، إذ شبّهها بسفرجل وتوت الوطن، ثم لم يكتف بذلك، إذ شبّه طولها بنخلة الوطن (**طُولُكِ نَخلَةُ هذي الشِّعاب**) [5]. ثم إعطاء صورة جميلة للشعر لا من خلال الشكل، بل من خلال الرائحة الطيبة، ثم من خلال اللون القرنفلي ذي الرائحة الزكية، والبلوط ذي اللون الأخّاذ. (**شَعرُها القُرُنفُلي**) [6]. (**كالبَلّوط المَشويّ ضَفائِرُها**) [7].

---

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبي الفضل وإبراهيم البجاوي، القاهرة، ص412.

(2) أحمد السيد الصاوي، النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني، ص191.

(3) الأعمال الشعرية، ص19.

(4) المرجع السابق، ص235.

(5) المرجع السابق، ص251.

(6) المرجع السابق، ص769.

(7) المرجع السابق، ص112.

أما النقاء فلا نقاء كالثلج، وهذه صفة معنوية، جسّدها الشاعر بقوله: **(كانت جَفرا أنقَى مِن ثلجِ السَّهل)**[1].

وقد جاءت الدراسة على تفسير الصورة النقية، التي جاء بها الشاعر للمرأة حيث يقول: **(يا جَفرَا النّبعِ، ويا جَفرَا القَمحِ، ويا جَفرا الطّيّون، ويا جَفرا الزّيتونِ، السَّريس، الصّفصَاف)**[2].

إن استخدام الشاعر لأداة النداء لجفرا، يريد أن يرفعها للسماء، ويظهرها للكون، بوثبات عاطفية مفاجئة مع أنه يناديها بنداءات ثابتة بالأرض، كالنبع والقمح والطيّون والسريس، والصفصفات، ومع ثباتها في الأرض، يناديها لكي يعلي من شأنها فيرفعها إلى السماء، فحبها من حب الوطن الذي حبه من حب الله. وأخيراً فجفرا سحابة صيف، فهي خفيفة الظل، عالية كما أراد أن يرفعها من قبل، حيث تبدو واضحة، المزاوجة بين الوصف الحسي والمعنوي، إذ يشبّه النهدين بالسفرجل والتوت، والطول بالنخلة، والشعر بالقرنفل، والضفائر بالبلوط المشوي، وهي أنقى من الثلج، وهي القمح والنبع والطيّون، والزيتون والسريس والصفصاف، وأخيراً فهي سحابة صيف. مزج المناصرة في الوصف بين المرأة والطبيعة، حيث اتخذها عنصراً هاماً من عناصر الطبيعة.

2. **كثرة استخدام اللون، فاللون ذو دلالات لا تخفى**: أما عن استخدام اللون بكثرة في وصف صفات المرأة صفات المرأة فيقول المناصرة:

(للكنعانياتِ ضَفائِرُ شَقرَاء)[3]

(اينَ جُنونُ ضَفَائِرِكِ البيض)[4]

لن يفتأ المناصرة من ذكر الضفائر بألوانها، حتى وإن كانت بيضاء، بيد أنه يريد جنون الضفائر البيضاء في مقابلة معكوسة، بين الجنون للشعر، المعروف أنه للفتاة، والشعر الأبيض يظهر في سن متأخرة للمرأة وهو سن الكبر. ثم ينتقل إلى العيون:

---

(1) المرجع السابق، ص81.
(2) المرجع السابق، ص19.
(3) المرجع السابق، ص305.
(4) المرجع السابق، ص775.

(خافوا من عَينَيها السّوداوين)[1]

(اللّونُ الأخضرُ مَزروعٌ في العَينَين)[2]

ثم يأتي على الأوداج واللون الخمري والسُمرة، فاللون الأحمر وصفة الامتلاء للأوداج:

(الحِنّاءُ الخَمريُّ علَى الأودَاج)[3]

(وانتِ مُلوّحَةُ الخدّ سَمراءُ عارِيَة الراس)[4]

الألوان المعروفة للشعر الأشقر والأبيض والأسود، كلها استخدمها المناصرة ليعطي صورة للجمال الوطني المنشود لدى امرأة الوطن التي أعطاها قداسة الأرض، فتية صبية ومسنة طاعنة.

3. **التركيز على هيئة الجزء الموصوف أكثر من ماهيّته**: تجاوباً مع استدعاءاته النفسية لما يختزّنه من صور للطبيعة في الوطن، واستبعاداً للوصف الحسّي غير موجود في نصوصه. فقد ركّز على الهيئة أكثر من الوصف الدقيق للشكل مثل قوله:

(ثديَاكِ مُرَهرطَتان، الصّدرُ نُتوءٌ في جَبَلِ النّسيَان)[5]. لقد تابع المناصرة وصف المرأة وتشبيهها بالوطن، فجعل من هيئة الصدر في المرأة نتوء كما في الجبال، فالجبل جزء من طبيعة الوطن.

ثم يدقق في صفة الامتلاء للمرأة بتشبيهها بشجر الحور الدائري الرائع، الدائم الخضرة فيقول: **(البنت مجدولة كالحور)**[6]. وأخيراً يعطي صفات تقليدية للشعر، فهو أملس، وطويل، وتارة متموّج، وهذه الصفة يرجؤها المناصرة للطبيعة فالتموّج من الموج البحري، يقول: **(شَعرُكِ أملَس)**[7]. **(نادَيتُها أماندا بِشَعرِها الطّويل)**[8]. **(شعرُها كَبَحرِ**

---

(1) الأعمال الشعرية، ص281.
(2) المرجع السابق، ص639.
(3) المرجع السابق، ص305.
(4) المرجع السابق، ص141.
(5) المرجع السابق، ص17.
(6) المرجع السابق، ص376.
(7) الأعمال الشعرية، ص125.
(8) المرجع السابق، ص220.

مَوجِ الشاعِرِ الهُمَام)[1]. ثم يعطي صفة للضفيرة فيقول: **(مرفقة بِضَفائِرِها اللّولَبِيّة، كالسَّلّورِ البَحرِي)**[2].

ركز هنا بصورة فاعلة على الهيئة: الثديان مرهرطان، والصدر نتوء، والضفائر لولبية، والشعر طويل، ومتموّج، وأملس. فكل هذه هيئات لا تخرج الشاعر عن طبيعة الوصف العادي لأنه – كما أشرنا من قبل – لم يصف بهدف الوصف الحسي للمرأة إنما وصف ليؤكد مزاوجة المرأة والطبيعة فتوظيف الطبيعة بالشعر موجود منذ العهد الجاهلي لكن المناصرة جعل من وصف المرأة بثاً لمأساة الوطن، وحالاته المتفاوتة، غير المستقرة، وهو بهذا يوازي موازاة تامة بين الوطن والمرأة.

ولقد اعتمد المناصرة آليات عديدة في التعامل مع اللغة الشعرية عامة، وقد انساقت آلياته في شعره في المرأة، والذي هو مزيج بالغ الحبكة داخل نسيجه الشعري، وقد اعتمد ذلك بشكل أساسي على ما لدى المناصرة من قدرة على تفعيل لمادة الحياة لديه وهي المرأة مع مادته الشعرية. (إن العمل الشعري المعقد في تأليفه وتنظيمه يتطلب من الناقد جهداً موازياً لجهد الشاعر ورؤيا نافذة كرؤياه، ولهذا يغدو التهاون في عملية الكشف عن أعماق المعنى الشعري إنقاصاً من إجلاله)[3]، لذا تسعى هذه الدراسة جهدها للكشف عن مكنون المعنى الشعري وسبر أغوار الصورة الشعرية للوصول إلى رؤى الشاعر للحياة لمشاركته نشاطه الإنساني وإحساسه القوي بما حوله. وهكذا تكوّنت الصور الشعرية عند المناصرة إذ مزج بين الواقع والجمال الفني في صوره الفنية، فالمرأة ذاتها جوهرة فنية تتواشج مع النفسية الصعبة التي عاشها، لكنه استطاع أن يقدم صوراً ذات قداسة فيقول فيها:

سَأَحلُمُ يا لَعنَةَ اللّذَةِ النّائِمَة
وأنتِ ملوّحَةُ الخدِّ، سمَراءُ، عاريةُ الرّأس
منفولةُ الشّعرِ

---

(1) المرجع السابق، ص91.
(2) المرجع السابق، ص518.
(3) عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للدراسات، 1999، ص35.

تَجرِينَ تَحتَ السَّمَاء
كأنَّكِ سُلطانَةُ البَحرِ، جمرةُ هذا الفِراق
تبُوسِينَ أقدَامَ هذا القَتِيل [1]

هذه الصورة للمرأة التي اعتبرها لذة نائمة، وهي تحمل هذه الصورة لأنها لعنة، يشير المناصرة إلى المرأة الفلسطينية، التي حملت لعنة امرأة لوط، لكن لا يلبث أن يمزج الصورة بالواقع، فالمرأة الفلسطينية ملوحة الخد منفولة الشعر، تركض تحت السماء فهي رغم جمرة الفراق عزيزة النفس شامخة كسلطانة الماء إذ أنها قدمت شهيداً للوطن فهي تبوس أقدام هذا القتيل. ثم يمزج بين المرأة والوطن بصورة متتالية تعطي لمحات الألم، وتبرز آهات الألم حين يحاول أقامة جسر للعودة إلى وطنه، فيقول:

تحدّثتُ عَن وَطَني، وأنَا أشرَبُ الحُزنَ مِن شَفَتَيك
عَصيرَ المَوَدّة، ثُمّ تَقَوقَعتُ في رِدفِكِ الأيمَنِ المُستَبَاح [2]

هذه صورة من عدة صور في قصيدة (**مواصلات إلى جسد الأرض**)، فالصورة تجسد عشق الشاعر للوطن، فهو يشرب من شفاهه الذي جسده في امرأة، لكن ماذا يشرب؟ شراب؟ وأي شراب؟ من الحزن!! ثم صورة التقوقع، وكأن المتكلم يتيم، حزين، طريد، يجلس على نفسه من شدة الانكسار، وأين؟؟، في الردف الأيمن المستباح، فالوطن جسد امرأة والشاعر متقوقع في جانبها الأيمن لأنه مستباح من قبل العدو. وهذه الصور تجسيد رائع للوطن في امرأة، واندماجه فيها اندماجاً دون انفكاك. ثم يأتي المناصرة بصورة المرأة الوطن، ليترك أثر الموت على أرضها، فهو يتبادل مع الوطن حوار الموت البطيء، كالحية الرقطاء معبراً بذلك عن الغربة القاتلة، فيقول:

ليلاً سَامَحتُكِ يا شِريَاني المَقطُوع
افرَغتُ زُجَاجَ مَرَاراتي ونَهرتُ نَبيذَ الجُوع
كالصلِّ الأرقَطِ انسَابُ على الطُرُقاتِ الرّمليّة
اترُكُ آثارِي وأمُوت [3]

---

(1) الأعمال الشعرية، ص141.
(2) المرجع السابق، ص171.
(3) الأعمال الشعرية، ص381.

يعتبر المناصرة صورة الوطن كشريانه المقطوع، والإنسان يموت إذا قطع شريانه لكن ببطء، ثم يعتبر أن ما تجرّعه من مرار الأيام السوداء، قد عبّأها بزجاجات، ثم لم يأخذ نبيذاً بل نهره وأبعده لأن النبيذ لا يُنسي الجوع، والموت بطيء كالأفعى، فيتحرك على طرقات رملية، يترك أثراً له – بشِعرِهِ الباقي على مدى الأيام – ثم يموت. لقد تركت الصور المناصرية أثراً بالغاً في القارئ حيث أقدم على عرض صور من عمق المأساة التي عاشها، فكانت بمثابة فيلم سينمائي متطوّر، ضمن سيناريوهات مدروسة، ومخرجة بآليات عبقرية، حتى غدت صوراً طبيعية، وواقعية، وذات روح إنسانية. لقد جسّد المناصرة قدرة فائقة في استخدام اللغة الشعرية، استخداماً يتواءم مع الواقع، كما اعتمد على خياله السابح في أعماق الذكريات الأولى، فهو يستحضر الوطن بكل حبة عنب، وكل ذرة تراب، وكل نسمة هواء، وكل قطرة ماء، وهو بهذا يؤكد رؤيته الثاقبة في المرأة، فهي تتخلل ثنايا كلماته، وكأنها جزء منه دون مساس بقدسية المرأة أو براعة الكلمة، فالكلمات منتقاة، والمعاني واضحة، بيّنة. فالمرأة الحقيقية لها دور في شعرية المناصرة، إذ ما فتئ يذكر النساء اللاتي كنّ ذوات دور تشجيعي في مسيرته، كما أنه منذ بداية حياته الشعرية جعل المرأة رمزاً للوطن، الذي سكن قلبه قبل الغربة، وظلت صوره بأشكالها وألوانها الزاهية المشرقة، تشعّ في ذاكرته حتى بعد مرور السنين العصبية، ثم جاءت ظروف المنع من دخول الوطن، لتحرّك في ذاته النرجس الوطني الذي يسكنه، فما لبث أن فاح برائحة عطرية خلاّبة كانت وما تزال، وستبقى محفورة في ذاكرة الأجيال، مهما تعاقبت عوامل التعرية، فالمناصرة تخطّى حدود الزمان والمكان، وحدود الخيال والواقع ليتمخّض عن وحدوية أسرية، فيها المرأة صنو الرجل، ووحدوية وطنية، فيها اتصال بين الماضي والحاضر والمستقبل، بحبل ممدود إلى ما لا نهاية من الحضارة، التي تجعل من الأمة العربية أمة واحدة. ولقد استخدم المناصرة تقنية الغموض في شعره. وسبب اعتماد الشاعر الحديث على الغموض – ولا نقول الإبهام – استحداثاً لتقنية من تقنيات الشعرية الحديثة، وللأسباب ذاتها التي حملته على استخدام الأسطورة والقناع، فالغموض يبعد السامع عن قصدية الشاعر، كما يجنب الشاعر نفسه المواجهة، وتقريب المستحدثات الواقعية بآلية مقلوبة أحياناً، أو بعيدة عن الصورة الحقيقية، لإعطاء شكل آخر من أشكال

التاريخ، الذي في كثير من الأحيان صادف في الحقيقة هذا القلب أو هذا البعد التاريخي، فنراه يقول في قصيدته النثرية، (مذكرات البحر الميت):

تَكبُرُني جَدّتي بعَامَين

الشَّعرُ الأَبيَضُ في رَاسِها يُغَنّي ثلاثَ أُغنِيَات

اغنيةً للذكرى

اغنيةً للحَاضر

اغنيةً للموت

لَعبتُ مَعَ جَدّتي كُرةَ السَلّة وَكُرةَ المَاء

والعاباً أُخرَى يَعرِفُها المُحَكّمونَ في المُبَارَيَات

شَبعت جَدّتي، صَرَخَت إنّها مُتعَبَة

رَجَعنَا آخِرَ النّهَار

وكانت تَكبُرُني بثَلاثةِ أَعوَام (1)

هذه المتناقضات المتكررة والمتتابعة، والغريبة كل الغرابة في المفهوم قريباً وبعيداً، فالمناصرة يعدُّ أن الجدة، تاريخ، والشاعر يحاول استيعاب التاريخ، والدالات الثلاث في الأغاني تؤكد الرمز وتشرح الغموض، فالأولى للذكرى، فالتاريخ يمضي وتبقى منه الذكريات، والثانية للحاضر والذي يسجله التاريخ ويغنّيه، أما الثالثة فيستشرفها المناصرة عينه بالموت، إذ لا يراه للتاريخ، بل لما سيكتبه التاريخ من أحداث تخصّه ووطنه، ثم يؤكد على أن التاريخ يلعب والشاعر الفرد يلعب معه، والذي يعرف الألعاب الأخرى، هم صانعو التاريخ المكتوب، فالتاريخ شبع كتابة، لذا صرخ أنه متعب من اللعب المكتوب، فأعطى صورة القلب والغرابة بقوله: (وكانت تكبرني بثلاثة أعوام)، لكن الصحيح أن ما كتبه التاريخ، كان أكبر من الأحداث. أيضاً يورد المناصرة في قصيدة أخرى ما هو أغرب من الأولى بطريقة مدهشة حين يقول:

---

(1) الأعمال الشعرية، ص205.

أُمّي لا تُحِبُ التّشبيهَ وتَمقِتُ الكِنايَة
تَكرَه الكَرنَتينا عَلى جبَلٍ في الخَليل
حيثُ الدّواء كُلّه أحمرَ (1)

إن هذه الممازجة بين اللغة والمرأة واضحة، فلفظة (الكُره) والدواء الأحمر، تعطي هذه الدالاّت مجتمعة، المغزى من غموض الكلمات، وكأن المناصرة يريد أن يصرخ بالعربية الفصيحة، أمي تكره اللون الأحمر، لأنها لا تأبه إلا بلون الدم يخضّب شهيداً أو جريحاً. والكرنتينا حالة من الحجر، والجميع لا يحب الحجر خاصة ما جاء من الاحتلال. أيضاً يورد المناصرة ما هو أشد غموضاً من الأمثلة السابقة، حيث تباريح الطفولة تلاحق حب النساء لديه يقول:

ثم سَألتُ أبي في المَساء
عن امرأةٍ كنتُ أعشَقُها
وأنا غارقٌ في ثِيابِ الطُفولَةِ،
كنتُ أُلاحِقُها بعُيوني
أُلاحِقُها، وهي ذاهبةٌ نَحو مدرسَةِ البَحر،
ثم لمّا تَؤوبُ إلى المَسجدِ النّبوَيّ،
إلى آخِرِ الصَّفِ تَفرشُ سِجادةَ النّطع،
يا حَسرتا
قُتِلت خطأ تحتَ زَيتونةٍ،
في شِجارٍ على الماء،
بين قَبيلتِهم وقبيلتِنا، أيّها النّبع،
كيفَ أقاومُ نسيانَ أحجارَك النّاعمات،
قناديلُ بحرَكِ لَيلاً تُضيءُ مَواعيدَها (2)

---

(1) المرجع السابق، ص207.
(2) الأعمال الشعرية، ص584.

فالمناصرة يراهن على حبه منذ الطفولة، ولا غرابة في ذلك، لكن الغرابة في إياب المحبوبة إلى المسجد النبوي لتفرش سجادة النطع، فهي تموت وهي طاهرة، نقية، فهذه المحبوبة تقدم نفسها قرباناً حين تفرش هي بنفسها سجادة نطعها، وتنتظر السيّاف ليجزّ عنقها، والأغرب أن حسرته كانت على قتل فتاته خطأً، تحت زيتونة حين كان (شجار على الماء) وفي هذه الدّالة توضّح؛ أن فتاته قتلت فيما كان شجار من أجل الماء، بين أهل الماء (أهل فلسطين)، والأعداء (اليهود)، فهو يحدث في هذا النص سرداً سريعاً لقصته مع محبوبته التي لم يلتق بها، إذ قدمت نفسها قرباناً للوطن.

لقد حاول الشاعر جاهداً أن يبحر في الغموض، ويسير بعيداً لكن محنته كانت أوضح من أن يعبّر عنها بالغموض، ومأساته كانت أعمق من أن يخفيها بجفنة تراب، لذلك كانت أمثلة الغموض قليلة لدى المناصرة، خاصة فيما يتعلق في شعر المرأة، ذلك أن الشاعر عدّها جزءاً منه، والمناصرة نفسه كشاعر لم يكتنفه الغموض، ذلك أنه اجتهد في إظهار مكنونات التاريخ، ومسح الغبار عن الحضارات الغابرة الموجودة في بلاد الشام، والتي أسماها بلاد كنعان، فما الذي يحمله على الغموض كغيره من الشعراء، إلا إبداع الشاعر الذي أبى الظهور إلا مستخدماً للغموض، كتقنية من تقنيات الشعر الحديث. أما القناع فقد استخدمه الشعراء بشكل كبير؛ أما المناصرة فآلية استخدامه للقناع منتزعة انتزاعاً من بين طيّات قصائده، وما استخلصه بسهولة، (فقد صار الشاعر الحديث في بحث دائب عن الوسائل التي تقي تجربته الشعرية المباشرة وتضفي عليها تميزاً وأصالة، فالقناع ليس توظيفاً لشخصية، وإنما هو إلباس التجربة الشعرية كلها رداءاً تراثيّاً، وعندئذ تتداخل عدة تقنيات في ارتداء الشاعر للقناع كالاستلهام التاريخي، والتناص، وغيرها)[1] وهذه التقنيات استخدمها الشاعر مع المرأة عينها، حين استخدم هو نفسه قناع امرئ القيس في قصيدة وازت قصيدة امرئ القيس في حديثه لامرأة دفنت قبله: يقول امرؤ القيس فيها:

---

(1) سامح حسن صادق: عزالدين المناصرة وفنّه الشعري، (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005، ص3.

أجَارتنــــا إنّـــا غَريبـــان هاهُنـــا
وكـــلُّ غريـــبٍ للغَريـــبِ نَســـيبُ[1]

فيأخذ المناصرة من هذين البيتين ما يشير إلى مفتاح تجربته الشعرية فيقول:

جارتي، إنا غريبان بوادي الغرباء
نبعث الشعر ونحمي أنقرة
أيها الوادي الخصيب
ربما مرت على القبر هنا يوماً حمامة
يا حمامة السهوبْ
أبلغي عني التحية
قبل موتي للحبيب
داره السمراء شرقي اليمامة
رغم قهري، سأغنيك إلى يوم القيامة
مشرعاً صوتي وسيفي / في وجوه الندماء[2].

فالشاعر يلبس قناع امرئ القيس الذي قتل مسموماً بثوب أهداه إياه القيصر ملك الروم، لأن القيصر استشعر الخطر من محاولة امرئ القيس، توحيد العرب، وطموحه لإضافة ولاية فلسطين إلى ملكه. وكأنه بغربته قُتل وهو يعزي نفسه حيث يوعز أنه مات بواد خصيب، وهو يريد أن يوصل تحية للحبيب، قبل أن يموت في الغربة التي قتلته، دون أن يذكر لفظ القناع، بل استخدم من مستلزماته، وهي قصة امرئ القيس السابقة الذكر. كما ارتدى المناصرة قناع أبي محجن الثقفي، يطالب من خلاله شعب مصر وحكومته مساعدته وإطلاق يد الجهاد، فقد رمز لمصر بامرأة سعد[3] يقول:

---

(1) المرجع السابق، ص41.
(2) سامح حسن صادق: عزالدين المناصرة وفنه الشعري، (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005، ص38.
(3) المرجع السابق، ص46.

أتيت إليكِ، اقبليني وهذي عيوبي، سلاسلهم في الزنود

أتيتك، هذي كراريسهم سأبول عليهم، وأرمي بها في المياه

كطفل غريب

أجوب البلاد أحاور أطلالها الصامتات وحيداً، هنا في البعيد [1]

وقد ذكر هذا في قصيدته (**أبو محجن الثقفي أثناء تجواله**)، ثم لا يلبث أن يتابع وجهته في القناع، حيث يصف "لحظة إعادته من المنفى بالقيود" [2] يقول:

سمعت النساء يقلن لها أطلقيه، ففي وجهه توبة كصلاة الرسول

رأيت وحوش البراري تصيح: إذا تاب فلتطلقيه،

ففي صدره عنب من جبال الخليل [3]

وهذه نهاية القصة، فأبو محجن توسل، والمناصرة يتوسل، ولكن نهاية القصة عند المناصرة جُعلت مفتوحة، حيث قضيته لم يبت فيها كما بُتّ في قضية أبي محجن. لكن المناصرة أجاد باستدعاء هذه الرموز التراثية كامرئ القيس وأبي محجن الثقفي، وكانت الإجادة الأعمق بتتويج هذا القناع باستحضار المرأة في المرتين حيث عاملها على أنها نظير له، بل ومعادل واقعي لمحنته وهمه، فالمرة الأولى كانت المرأة نصيراً له، وفي المرة الثانية كانت نصيراً، وعليه فإن إدماج المناصرة لدور المرأة في استخدامه القناع، أثبت قدرته الفائقة على فهم وإدراك خفايا التراث، تتجلى بتقنياته الفائقة المهارة. أما **التكرار** عند المناصرة، فذو أشكال متعددة. وعليه، فإن كثيراً من الألفاظ الدالة على المعنى ذاته ترددت عند المناصرة،وخاصة فيما يتعلق في شعر المرأة. ولقد أورد **الدكتور فيصل القصيري** في كتابه (**بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة**) [4] عدداً من أنماط التكرار لديه منها:

---

(1) الأعمال الشعرية، ص242.

(2) سامح حسن صادق: عزالدين المناصرة وفنّه الشعري، (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ص47.

(3) الأعمال الشعرية، ص234.

(4) فيصل القصيري، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة (رسالة دكتوراه)، وزارة الثقافة، توزيع مجدلاوي، عمان، 2005، ص175.

- التكرار الاستهلالي.
- التكرار الختامي.
- التكرار المنهمر.
- التكرار الدائري.
- تكرار اللازمة.

1. **التكرار الاستهلالي**: وهو اعتماده إلى تكرار مفردة أو جملة معينة في مستهل القصيدة[1]. كقول المناصرة في قصيدته (**غزل إلى نخلة الملح**):

حرام عليك، حرام، حرام[2].

2. **التكرار الختامي**: وهو شكل من أشكال التكرار الصوتي، يأتي في ختام القصيدة[3]. كقول المناصرة في قصيدته (**نشيد الكنعانيات**):

ثُمَّ لا نَكتَفي يا كنعانياتِ الدّمعِ بِهَذا
ثُمَّ لا نَكتَفي بهذا
لا نَكتَفي بهذا
لا نَكتَفي بهذا[4]

3. **التكرار المنهمر**: وهو أحد أنواع التكرار اللفظي، إذ تفرض مفردة ما في القصيدة حضورها الفاعل فيإنتاج حشد من الدلالات، فضلاً عن إغناء الإيقاع ورفع درجة أدائه[5]. كقصيدة المناصرة (**جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة**)، حيث يقول:

من لَم يعرِف جفرا... فَليَدفِن رأسَه
من لَم يعشَق جَفرًا... فليَشنُق نفسَه
فَليَشرَب كَأسَ السُّمِّ الهَاري، يَذوي، يَهوي، ويَموت

---

(1) القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، ص177.
(2) الأعمال الشعرية، ص11.
(3) نبية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، ص181.
(4) الأعمال الشعرية، ص454.
(5) بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، ص183.

جَفرا جَاءَت لِزيارة بَيروت
هل قَتَلوا جَفرا عِندَ الحَاجز، هَل صَلبوها في تَابوت؟
جَفرا أخبَرَني البُلبُلُ لمّا نقّر حبّات الرمّان
لمّا وَتوَت في أُذني القمرُ الحَاني في تشرين
هاجَت تَحتَ الماء طُيورُ المُرجان
شجرٌ قَمريٌ ذَهبيٌ يَتَدلّى في عاصِفة الألوان
جفرا عنبٌ قِلادتُها ياقوت
هل قَتَلوا جَفرا قربَ الحاجز هَل صَلبوها في تابوت[1]

لقد بلغ عدد أسطر هذا الجزء من القصيدة أحد عشر سطراً، وورد اسم جفرا، سبع مرات، وهي بسنة أكثر من نصف عدد الأسطر، ولقد كرّر المناصرة في موضع آخر اسم مريم حيث يقول:

إن كُنتُ نَسيتُك يا مِريَام
فليَلسَعني ثُعبان
إن كُنتُ نَسيتُك
فلتَذهب قافِيَتي في الريح
ولتُمحَى من رُوحي الرُوح
ولتنهَشُني العُقبان
إن كُنتُ نَسيتُك يا مِريام
ليسَت حَجراً مِريامْ
مِريامُ البَحرُ الزاهي،
البَحرُ الملغُوم
مِريامُ نُجومٌ، اجنِحةٌ ورِسائلُ وتُخُوم
مِريام هديرُ البَحر وهَدهَدةُ البَحر
يتكوّرُ مَاسُوراً في عُبّ عَباءَته

(1) الأعمال الشعرية، ص373.

المَنسُوجة مِن ذَهبِ اللّيل[1]

4. **التكرار الدائري:** وهو أحد أنواع التكرار اللفظي، ويتخذ بنية دائرية، حيث يعتمد على تكرار عدد من الوحدات اللغوية في مطلع القصيدة وختامها، ولا يعد التكرار دائرياً لمجرد تشابه خاتمة القصيدة مع بدايتها عن طريق التكرار التام أو الجزئي، وإنما يتطلب مثل هذا التكرار أن يكون ثمة مسوّغ فني أو قيمة جمالية لإنهاء القصيدة بالجملة التي افتتحها[2]. لكن الأعمال الشعرية للمناصرة خلت من هذا التكرار – خاصة فيما يتعلق بشعر المرأة – إلاّ من قصيدته التي بعنوان (**كلبة هذه السيدة**) يرمز إلى الدولة العظمى، فيقول:

كلبةُ هذه السيّدة
بعدَ عِشرينَ عاماً راتني احنّ إلى عبثٍ
بالضّفائرِ، كانت تُدَندِلُها فوقَ الجَبين
ثم ينهي القصيدة بالمقطع الآتي فيقول:
هكذا طنّشتني وقالت:
لهُ جسدي البضُّ أعطي
وأنتَ كفاكَ الحنين
كلبةُ هذه السيدة[3]

فالملاحظ أن أول جملة هي (**كلبة هذه السيدة**)، وآخر جملة مكررة تماماً، والمسوّغ من اعتبارها تكراراً دائرياً هو أنها ابتدأت في الحديث عن العبث بالضفائر، وانتهت في الحديث عن الجسد البضّ، مع تكرار لازمة (كلبة هذه السيّدة).

5. **تكرار اللازمة:** وهو تكرار سطر أو جملة شعرية، مرات عدة في القصيدة ليخلق مناخاً إيقاعياً، وزخماً دلالياً، ينتجان معاً شعرية القصيدة[4]. كقول المناصرة في قصيدته (يا عنب

---

(1) الأعمال الشعرية، ص751

(2) بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، ص186.

(3) الأعمال الشعرية، ص796.

(4) بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، ص189.

الخليل) حيث تتكرر اللازمة بآلية استدعائية كقوله:

سمعتُك عبرَ ليلِ النّزفِ اغنيةَ خَليلية[1]

سمعتُك عبرَ ليلِ الحُزنِ اغنيةَ خَليلية[2]

سمعتُك عبرَ جَمرِ الصّيفِ اغنيةَ خَليلية[3]

فاللفظة المكررة (**سمعتك عبر**)، وهذه اللازمة ليست متتابعة بل متفرقة بين خلايا القصيدة الطويلة. هكذا يكون التكرار في شعر المرأة متعدد الوجوه، وهذا يعطي قوة لشعرية النص، وجاذبية إيقاعية تتجلة في قراءة الشعر بتقنياته المختلفة لدى المناصرة. أما اللون فـ"ينتمي القاموس اللوني الخاص بالشاعر من خلال قصيدته وعلاقتها مع المكان وسيرة اللون بصفتها سرديات مضادة للواقع، وكائنات قابلة للحياة والخلود، وهي ليست ألواناً وإنما طبقات من التاريخ"[4].

والمناصرة شاعر المكان، هاضم التراث، موظف التاريخ، لا بدّ أن يلوّن لوحاته الشعرية بصبغات أسطورية، فاللون لديه متعدد، ومتكرر، وقد مرت الألوان في ذاكرة الأعمال الشعرية كشريط حيوي زاهٍ فيه الأزرق، والأخضر والأحمر والأصفر والرمادي، لكن ما يهمنا ما ورد مع المرأة بدلالاته المختلفة، يقول المناصرة: (**ثم تموت السيدة الفضية**)[5] يعني الشاشة التلفزيونية حيث كانت أبيض وأسود تدعى الشاشة الفضية. ويقول: (**وقيل لنا: إنما أنت من فتنة الأرجوان**)[6] والأرجوان؛ "اسم دال ومدلول يرتبط بالكنعانيين، حيث كانت تسمى أرض فلسطين قديماً؛ أرض كنعان؛ أي أرض الأرجوان، والأرجوان؛ مادة مستخرجة من القواقع الصلبة اكتشف على شواطئ غزة، وهو فيزيائياً

---

(1) الأعمال الشعرية، ص25.

(2) المرجع السابق، ص28.

(3) الأعمال الشعرية، ص30.

(4) زياد أبو لبن، (جمع وتحرير): عزالدين المناصرة: غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2005م، ص215.

(5) الأعمال الشعرية، ص18.

(6) المرجع السابق، ص12.

مزيج بين الأزرق (**الأفق البعيد**)، والأحمر (**الفداء والتضحية**)"[1]. ويقول المناصرة إشاة إلى يباس العود الأخضر في الغربة:

(هذا قلبي منثورٌ فوقَ الطُرقاتِ الصفراء

هذا عودي

سأُدندنُ أُنشودةَ سَهلَ مَجدّو

عودي

هذا عودي الأَخضَر فوقَ شِفَاه الكَنعانِيّات)[2]

فقلبه منثور في طرقات صفراء، بينما العود الأخضر هناك في سهل مجدّو، حيث شفاه الكنعانيات. ثم يعطي المناصرة صفة اللون الأصفر للزمن حين يقول:

اشربُ كأسَ عَصيرٍ مِن جَعدة

أشربُ وقعَ مسافاتِ السّاقينِ المَرمَر

في قاعِ محطّاتِ الزّمَنِ الأصفَر

أشرَبُ زَمَناً مَمدُوداً وبَطيئاً[3]

والجعدة عشبة مرّة، والساقان المرمر ثقيلة فمسافاتها؛ طويلة لبطء الخطو، يشربها الشاعر في كأس في محطات انتظار الزمن المريض؛ كناية عن عذاباته، ورغم هذا المرار، فإن الشاعر يشرب هذا الزمان البطيء المر، فهو المعذّب من الأحداث الصعبة. وقد ذكر اللون الأصفر للدلالة على قدم الأوراق بقوله:

المَطَرُ يُرَشرِشُ فوقَ الأوراقِ المُهترِئَة

والريحُ تَدقُّ الأبوابَ الصَّدِئَة

المطرُ يُرَشرِشُ والورقُ الأصفرُ

يتناثرُ في الرَّدهات[4]

---

(1) زياد أبو لبن (جمع وتحرير): كتاب عزالدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات، ص215.

(2) الأعمال الشعرية، ص78.

(3) المرجع السابق، ص78.

(4) الأعمال الشعرية، ص55.

ثم يعبّر عن اللون الأصفر بالأسى الذي لحق أطفاله حيث يقول: (**أكَلَتكَ الغُمَّة الصَّفراءَ يا طِفلي الحَزين**)[1]. ثم يأتي اللون الأزرق وهو لون زجاج الخليل، فيقول: (**عينا جدّتي زرقاوان كالبَحرِ الأبيَض**)[2]. وفي هذا المقابل، يثبت المناصرة أن استخدامه للون هو من قاموسه الشخصي إذ أن هناك نوعاً من الغرابة، في الألوان التي يستخدمها، ولكن البحر هو البحر أبيض بلفظه رغم أن لونه أزرق. ونراه حيناً آخر يمزج الألوان يرسم لوحة فنان بقوله:

رَشرَشت النجمةُ امطاراً حَمرَاء
زهرَةُ حنّونٍ بَريّة
تُلهِبُ قلبَ السَّفح
اغنيةٌ زَرقاء
رائعةٌ كالجُرح
تتسلّقُ ذيلَ الثّوبِ الغَجَريّ
وعلى الصَدرِ فراشاتٌ وبنفسجةُ في ياقةِ قَبَّتِها[3]

لقد ذكر المناصرة أربعة ألوان في أسطر سبعة، لكن دلالاتها متداخلة تختلط بأجواء الغرابة، فالأحمر لون التضحية، فيذكر أن النجمة ترش الأمطار الحمراء، فالنجمة مصدر للجمال والضوء لكنها ترشرش أمطاراً حمراء، وهذه دلالة على أن لا جمال فيما يذهب إليه الشاعر من رمزية للدماء، ثم يجعل من الأغنية مادة للصفاء بجعلها زرقاء، ويجعلها تتحرك متسلّقة ثوب غجرية ليصل في حركات اللون إلى اللون الحيادي بالبنفسجة الصامتة القابعة عند فراشات على الصدر. ثم يذكر اللون الأحمر مع الخجل والحياء فيقول:

وفي شَاطئ النيلِ ذُقتُ اسمرارَ خُدودِ البَنات
فقلتُ إذا احمرّ خَدُّ البُنيّة هاجَت جموعُ الرّجال[4]

---

(1) المرجع السابق، ص52
(2) المرجع السابق، ص203.
(3) المرجع السابق، ص105.
(4) الأعمال الشعرية، ص150.

هذان لونان؛ الأسمر ولا يطلق إلا للبشرة، والمصريات فيهن من السمار الجميل ما فيهن، غير أن الخجل يجعل خدودهن حمراء فتصبح مثيرة لاهتمام الرجال. ثم يذكر اللون الأسود متّشحاً بالحزن فيقول:

وكان الصّيفُ مَوعِدنا
وكانت في عُيونِك بَسمةٌ تَجلُو
هُمومَ الغُربةِ السّوداء[1]

فاللون الأسود للغربة التي تنجلي باتسامة امرأة في عينيها رقة وحنان. أما اللون الأخضر، فهو لون الخصب فيذكره بتشبيه امرأة بالنخل الأخضر حين يقول: (**أنتِ النّخلُ الأخضَرُ والعُرجونُ الأصفَر**)[2]. والنخل دائماً أخضر، والعرجون الأصفر هو قطف حبات التمر عندما يكون ناضجاً، لكن لونه بلون المرض، فالمرأة تحمل دلالة الخصب بالتعبير عنها بالاخضرار، وهي الوطن الذي يجلب الموت لأبنائه، لذلك رمز لها بالعرجون، والعرجون جميل، فالموت موت، لكنه هنا مشرِّفٌ لأنه في سبيل الوطن، ثم يدمج الخصب بالبيت الذي فيه امرأة تنجب، فالمرأة التي تنجب، فيها بركة الذريّة، كالشجر المثمر، فيه بركة العطاء، ثم يقول: (**تعودين مثلَ الحَمَامِ إلى بيتِك الأخضَرَ الأبَديّ**)[3]. والحمام مهما ابتعد لا يمكن أن يبتعد عن بيته، والبيت الأخضر رمز العطاء. ثم يذكر اللون الأبيض، وهو رمز النقاء والوداعة والبراءة، فيقول: (**لا ترحلي... مُوتي هُناكَ كَوَردَةٍ بَيضَاء**)[4]. فالتشبيه بالوردة الجميلة، ثم يطلب منها الصمود كالوردة البيضاء، واختياره للون الأبيض لأنه يريدها أن تموت هناك على أرض الوطن طاهرة نقية. ثم يذكر على وجه الحقيقة وجمال اللون الأبيض، حين يقول: (**اللّوزُ يَملأُ سَفحَنا نُوّارهُ أبيَض**)[5].

---

(1) المرجع السابق، ص75.
(2) المرجع السابق، ص15.
(3) الأعمال الشعرية، ص141.
(4) المرجع السابق، ص101.
(5) المرجع السابق، ص67.

وهذه دلالة على جمال اللوز في سفحنا، والنوّار معروف أنه أبيض، لكن لكسله البهي طلّة رائعة يذكرها المناصرة ليذكّر بأسباب اهتمامه بهذا الوصف، وهو اندماجه بطبيعة الوطن الغنّاء. ثم أخيراً، فإن المناصرة يجمع أكثر من لون في أسطر متتالية يوضح نفسيته ورؤيته لبعض الألوان فيقول:

الأخضَرُ زَرعي داسُوه بجَرّافات
الأحمَرُ قُرباني للإيلِ وكَبشٍ من أجلِ مَنامات
الأبيضُ حقل المِلحِ شَربناه على المُنعَرَجَات
الأسودُ قَهرٌ في اضلعِنا في زمنٍ فات[1]

وهذه ألوان العلم الفلسطيني الأربعة، وهذه الدلالات التي ذكرها المناصرة ذات صلة قوية بالتاريخ والحضارة فالأخضر؛ زرع ديس بالجرافات، وهذا دليل على الواقع الذي عاشته أشجار الزيتون واللوز والليمون، أما الأحمر فهو لون الدم النازف من دماء الشهداء على مرّ العصور، والأبيض لدى المناصرة بحر ميت، ملح، ورثه البحر من خطيئة زوجة لوط، وهو التاريخ والتراث الذي شكّل لديه الدلالات، قبل ان يرى الواقع بعينيه، أما الأسود فهو لون الواقع والمستقبل الذي أصبح قهراً في أضلعنا. إن صلة الشاعر العربي بالأساطير صلة قديمة تصل إلى العصر الجاهلي ذاته، حيث احتوى الشعر العربي منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى زرقاء اليمامة الأسطورية[2]. واستخدم المناصرة الأسطورة، وهي في العربية: "الأحدوثة، جمعها أساطير، وهي الأحاديث التي لا سند لها من الحقيقة، فهي؛ تأليه للوقائع البشرية، ولقد كانت الأسطورة للإنسان القديم: التاريخ والفلسفة، الحكمة والشعر، العلم والأدب، الغناء والفن، الدين والمعتقد[3].

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في شعره، هروباً من الشعر التقريري، شعر الشعارات على طريقة (سأقاوم)، أو إيجاد ما يوازي قدسية الأشياء التي

---

(1) المرجع السابق، ص80.
(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص225.
(3) محمد الجزائري، تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2000م، ص29.

يفتقدها في عالمه المعاصر، ذي الأحداث والمفاجآت التي لا تحتمل، "فالإنسان الأول اختلق الأسطورة في محاولة منه لتفسير الكون قولياً، لذا ليس هناك فاصل مكاني أو زماني بين موروث الإنسانية من أساطير، فالأسطورة لها جذور في العالم القديم والوسيط بل ولها جذور في كل آداب الدنيا ولدى كل من شعوبها"[1]. فهي واقع ثقافي لا يمكن إغفاله، ذلك أن استخدامها ثروة من ثروات الشاعر، إذ لا يمكن للشاعر أن يكون شاعراً دون أن يتقن لغة التراث، ولا بد من اتصال وثيق بينهما، والأسطورة هي جزء لا يغفل من موروث الأمم، واستخدامها في الشعر ليس حديثاً، فقد استخدم على مر العصور وعند شعراء العرب كما عن شعراء الغرب تماماً. "فالشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية نفسها، ويمثلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية، وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعاً من الرهبة والدهشة السحرية"[2]. على أن هذه الآراء في أمسّ الحاجة إلى استخدام الشعراء للأسطورة في شعرهم، مع أن الشاعر الفلسطيني لم تقل حاجته عن غيره من الشعراء في هذا الاستخدام، لكن المختلف، هو طريقة تعامل الشاعر عينه مع الأسطورة وقدرته على امتصاص الموروث، ودمج الأسطورة بآلية تعطي الصور الشعرية ألواناً زاهية وخطوطاً أوضح، أكان شاعراً فلسطينياً أو غيره. إن "وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية"[3].

إن الحياة التي عاشها المناصرة شاقة، فالشاعر تغرّب عن وطنه في ربيع عمره، حيث كان في سنّ الثامنة عشرة، فقد مُنع من العودة إلى وطنه، طيلة ما يزيد عن أربعين عاماً، وحتى الآن، وهي الفترة التي يحتاج فيها الإنسان إلى الرعاية التامة، من الناحية النفسية، وكذلك الاجتماعية، لكن حياة االاحتلال، والاغتصاب، والتشرد، جعلت أهمية

(1) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، عدد: 284، 1990، ص20-21.
(2) عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984م، ص127.
(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978م، ص296.

النضال ولو بالكلمة، ذات أهمية كبرى لديه، لذلك سعى إلى نبش التراث من أصوله، وركّز على ما ورد في التاريخ من أساطير، كأنه يستعيد ذكرياته التاريخية، بلغة شعرية حديثة وجادة، والملاحظ أنه أتى على عدد من الأساطير كانت لنساء؛ منها **(عشتار)**، و**(عناية)**، وهما آلهة من آلهة الكنعانيين، ومنها **(زرقاء اليمامة)**، وهي المعروفة بالتاريخ العربي أنها كانت ذات نظر حاد. يقول في المرأة الأسطورة الأولى (عناية)، مستخدماً رمز الهدهد لأول مرّة في الشعر الفلسطيني الحديث:

كانت جدّتي عنايَة بنتُ كَنعانَ الآراميّة
تحرُثُ الغَيثَ في البَقيعِ حيثُ الجَرادُ
أيُّها الهُدهُد الواشي كعَلامةِ الرِّصدِ الذّهبيّة
عندما هَجَمَت غيلانُ الثّلجِ على حَقلِ الزّيتون
صاحت: واغريَتاهُ يا إيل الزَيتون
ليكن في عِلمِكَ أيها المَغوليّ
لن تستَطيعَ اختِطافَ ولدي للتَجنيد الإجباريّ
حتى لو بلَغ السنّ القانونية
وحدنا يا جدتي من يَصونُ للهُدهُد ذكرَياتَه
بعد أن تُصبحَ العِظامُ رَميماً في الصّحراء
وحدنا يا جدّتي من يَفتَح عينَ الماء
ثم لا نَكتفي بهذا... (1)

هذه هي (المرأة) الأسطورة، الآلهة، التي قدستها الأمم السابقة، يضعها المناصرة في قمة التاريخ، ليبدأ منها فلا ينتهي إلا إليها، تلك التي كانت **(تحرث الغيث)**؛ وهذه هي اللغة المستعملة عند المناصرة في الأسطورة، فيها معاني أسطورية للآلهة، فالغيث لا يُحرث، لكن هذه اللغة تتناسب مع جو الرمز الأسطوري فهي امرأة إلهة، لها جنود يحرسونها، منهم الهدهد، الذي دلها على وجود جماعات متوحشة هاجمت حقل الزيتون، ورغم كونها إلهة، فقد استنجدت بالأيل الكنعاني، وهو أيضاً أسطورة تمثل إله القوة،

---

(1) الأعمال الشعرية، ص447.

وهي آلهة الخصب لذا لابد أن تستغيث به، ليتّحدا ضد المغول الذين يحاولون اختطاف ابنها للتجنيد الإجباري، وهذه الأسطورة الرمزية تشير إلى الدولة العثمانية التي كانت تأخذ شباب العرب للتجنيد الإجباري حين يبلغ السن القانونية، فالقصدية الشعرية تجلت في تضمين النص معانٍ تاريخية تجمع العربي إلى العربي من آلاف السنين، لأن المناصرة يعود للتأكيد على أن العرب، هم من يحتفظون للهدهد بالذكريات، إذ الهدهد رمز لعين الدولة العثمانية الواشي، فحتى لو أصبحت العظام رميماً، سيبقى العرب يحفظون للهدهد هذه الذكريات السيئة، ثم يؤكد على أن العرب وحدهم من سيفتحون عين الماء، ثم أشياء أخرى جعلها مفتوحة للأقدار. أما الأسطورة الأخرى، فهي **عشتار**، وهي من آلهة الخصب لدى الكنعانيين، ومن خلالها يؤسطر دور المرأة اليومي، فيبعث فيها روح الآلهة؛ عشتار وعناية، وهي وإن جاء بها مثالاً أسطورياً لكنه ذكر الأسطورة، وهو يريد القداسة للمرأة الفلسطينية يقول المناصرة:

ما زلتُ أُقارعُ هذا الخنزيرِ البرّي
وعلى راسي يَنهَمِرُ المَطَرُ الكَنعاني
من بَطنِ سَحابَة
من قَلبِ الغَابَة
تَأتِي عَشتارُ تُلَملِمُني [1]

فهي ذات قوة خارقة تحمي الشاعر من عبث الخنزير البري (العدو الصهيوني)، فالمطر العربي ينهمر فوق رأسه لكن عشتار تأتيه لتلملمه، وهنا مزجَ بين عشتار الكنعانية، ،إيزيس المصرية في سطر واحد. ثم يقول فيها:

يا كرومي، إنَّ قولَ الصّحِّ آفَة
جَذرُ عَشتارَ علاماتٌ ورواياتٌ من البَقتِ
ونوق
غابةٌ من زنَبقٍ يَرعَاكِ في الحَوضِ العَتيق
في عُروقِ الشّمسِ يَغتالُ النّقيق

---

(1) الأعمال الشعرية، ص56.

كَم تَمنّى عاشقٌ في غَورِكِ الصّافي العَقيق
أن يُغَنّي لحَمامَاتِ الرُموز[1]

فالشاعر يحدث مقاربة، بين عشتار الأسطورة، وعشتار المرأة، وعشتار الوطن، إذ إن الأصل في عشتار، جذورغارقة في الحضارة، إلهةٌ في امرأة، وهي في ذات الوقت غابة، ولها غور يتمنى العاشق الغناء فيها لحمامات الرموز وهن النساء، إذ لا يغني العاشق إلا لهن. أيضاً يأتي المناصرة على **زرقاء اليمامة**، تلك المرأة الأسطورة، ليجعلها تعانق زرقاء اليمامة العربية التي أخبرت شعبها، بقدوم العدو، لكن لم يصدقها أحد، - ربما لأنها امرأة -، لكن الشاعر يذكر الأسطورة ويؤسطر في ذات الوقت جفرا الكنعانية، وكأن الحال العربي واحد، ثم يبرز مدى إعلائه للمرأة حين لا يصدقها إلا هو، وهو بذلك يماهي بين القول والفعل، والماضي والحاضر. إلا أن المتابع لسرد المناصرة يلحظ إنهاء قصته العربية تماماً كالأسطورة، حين تقلع عين الفلاحة، رمز المقاومة، التي رمز لها بجفرا، فيقول:

يأتي العَفنُ المُزمِنُ يا زَرقَاءَ
يَمحُو مِن ذاكِرتَي صُورَ الأحبَاب
في اليَوم التّالي يا زَرقَاء
قَلَعوا عَينَ الزّرقَاءَ الفَلاّحة[2]

وهكذا، (مثلت أسطورة **زرقاء اليمامة**، معادلاً تراثياً خصباً لبعد مهم من أبعاد تجربة المناصرة الشعرية، حيث ينوط بها نقل رؤية متكاملة لأبعاد تجربته الشعرية، وذلك بتآزرها مع بقية أدوات الشاعر تآزراً عضوياً، والأسطورة في الشعر الحديث هي فلذة يجتمع فيها القلق الفلسفي الذي يتحرى تفسير الأقدار، مع الانفعال العاطفي، وهو يستضيء بالأسطورة ليكشف غموض الحياة، والشاعر يضمّن القصة ما شاء من معان خصبة، فأسطرة زرقاء اليمامة ليس بها معنى النبوءة صراحة، وإنما هي بمعنى الرؤية البصرية، ولكن الأسطورة تلائم هذا المعنى الثري الذي حمّله إياها المناصرة)[3]. في

(1) المرجع السابق، ص47.
(2) الأعمال الشعرية، ص809.
(3) عزالدين المناصرة وفنّه الشعري، ص115.

موضع آخر يؤسطر المناصرة عن **أم الغيث**، الطقس الشعبي المعروف، يقول: (لابد من التجربة الحياتية الموازية فمهرجان أم الغيث الشعبي في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان واقعة شعبية عندما يحتجب المطر، شاهدت هذه الواقعة في قريتي وشاركت فيها وأنا طفل، وكانت مرتبطة بصلاة الاستسقاء الإسلامية وبضوء القناديل الزيتية بأغان شعبية، لكن أصول هذا الاحتفال وثنية كنعانية)[1] والمناصرة يربط بين هذه التجربة الموسمية وبين الأرض العطشى لماء الغيث يقول:

كُرُومُ النّارِ في خَديكِ تَتوهّج
الأخضرُ والكُحليّ في جِفنيَك وِفوقَ الأُصُول
خفّفي من غَلوائِهِما
إرحَمي يَتامَاك في الطُرُقاتِ يا امّ الغيث[2]

فالواضح أن الشاعر يجسد الأسطورة في امرأة تتزين لطقوس الأسطورة ذاتها، وهي أيضاً كروم من النار مشتعلة، تجملها فهي حمرة في الخدين. ومن الاسم لهذه الأسطورة (أم الغيث) دليل على مماهاة الشاعر بين المرأة والخصب والخير. هنا تتأكد أسطرة اليومي لدى المناصرة إذ جعل من أم الغيث الدالة على الخصب أماً، ثم جعلها فوق الجميع، ثم ذكر الخرافة الشعبية التي تقتضي وضع الملح في عين الحاسد فيرد حسده، وأخيراً جعل أم الغيث، أم الفلسطينيين وأم العرب أماً للجيوش بأسرها، يقول:

تَظلّينّ فَوقَ الأعَالي نُجُوماً ومِلحاً بعَينِ الحَسُود اللّئيم
تَظلّينَ فوقَ الّذي فَوقَ يا قُرّةَ العَينِ
يا أمَّ هذي الجيُوش[3]

وكذلك **أسطورة عمود الملح**، تلك الرواية الشعبية التي قيلت في **زوجة لوط**، حين التفتت خلفها، فحوّلها الله إلى عمود من الملح، يذكرها المناصرة بأسلوب تعبيري حكائي فيقول:

---

(1) حارس النص الشعري.
(2) الأعمال الشعرية، ص742.
(3) الأعمال الشعرية، ص742.

سَأروي الحِكَايةَ مِن سُورَةِ المُبتَدا
أُسَجّلُهَا فَوقَ هذا الوَرَق
أرَاكِ عَمُوداً مِنَ المِلحِ في الحُلمِ قَبلَ الغَسَق
كما نخلةَ المِلحِ بَينَ الدُّخان
يعُمُّ القُرى في تَعاريجِه جَمرَةٌ في ضُلُوعِ الدُّخان
أراكِ مَعَ الفَجرِ أُسطورةً في خَيالِ الغُيوم[1]

فالشاعر يرى وطنه رواية يسجلها ثم تتطور رؤيته إلى الواقع برؤيته عموداً من الملح كإشارة إلى إثم زوجة لوط، لكن لا يلبث أن يعدّل الإثم بالفضل حين يذكر نخلة الملح بين الدخان، فـ (نسق الزمن يتحرك (مع الفجر)، ويرتفع المرئي والمحجوب والمصوّر تخييلها إلى مرتبة (أسطورة) تتعلق بالغامض البعيد (خيال الغيوم)[2]. هكذا تنتهي الرواية التي بدأها عن أسطورة الوطن، لكن جعل من الأسطورة في الخطيئة، بعداً عنها في الواقع الفلسطيني، حيث حمل إثم السابقين يقول:

لماذا إذا غَضِبَ القاعُ صِرتِ عَموداً من المِلح
في التَّلّةِ المُوحِشَة
يَزورُك أمثالُنا خِفيَةً مِن عُيونِ العَسَس
نَشمُّك مِثلَ الخَطيئةِ ثُم نُداعِبُ أغصانَكِ العَالِية
كأنّكِ مِثلُ البَلابِل مَسجونَةٌ في قَفَص
يطلُّ على مُدنٍ في السّحاب
كأنّكِ ملعونةٌ في خُطوطِ الكِتاب[3].

وهكذا رسم اللوحة التي تحمل خطوط الخطيئة ليبررها لها، أو ليماهي بين الأسطورة والواقع، فلربما ذكر التاريخ خطيئة امرأة لوط، فجاء بالقدر ليحل بفلسطين (الأنثى)، تطهيراً لتلك الخطيئة حيث يفترض المناصرة أنها أي (فلسطين) قد تكون القدر

(1) المرجع السابق، ص12.
(2)محمد صابر عبيد: حركية التعبير الشعري في شعر المناصرة.
(3)الأعمال الشعرية، ص13.

الذي يمكن أن يكون فيه دفع الخطيئة عن زوجة لوط التي تحوّلت إلى عمود الملح، فيدعو أبناءها لقراءتها يقول:

تَعالُوا
تَعالُوا نُعيدُ قِراءةَ اشعَارِها
قَبلَ ان تَغضَبَ الأرضُ ثانيةً في الرّبيع
تعالُوا نفُكُ رموزَ التِفاتَتِها المُدهِشَة
وماذا إذا كانت امرأةٌ فاتنة
نَظَرَت خَلفَها صُدفَةً او تَعمّدت الالتِفات
إلى كُحلِ زينَتِها وهوَ يَغرقُ في البَحرِ عِندَ المَسَاء
إلى رَغوَةِ الذّكرَيات(1)

هذه التبريرات جميعها يوازي فيها بين عقاب زوجة لوط، عقاب فلسطين، حيث الأولى تحولت إلى عمود من الملح، والثانية تحولت إلى نخلة من الملح. هذه هي المرأة الأسطورة لدى المناصرة، وهذه هي حقيقة الاستخدام الأسطوري المرأة، فالشاعر باعث لحياة المرأة من بُعد التاريخ، وعمق الحضارة، ومن صميم التراث بشتى أشكاله، وهذا ما صبغ ألوانه الشعرية، فباتت علماً لا يمكن تجاهله. لقد حاول الشاعر الحديث أن يطعّم شعره بلون من ألوان اللهجة المحكية، لكن استخدام المناصرة لهذا اللون جاء بهدف الربط بين المرجعية التاريخية للكلمات وبين الواقع الذي يعيشه، فقد كانت استخداماته مستمدة من التراث الشعبي، وهو بهذا يعطي شعره كثافة لغوية واضحة المعالم، فهو وظّف الكلمات الشعبية وهي كلمة واحدة، أو جملة واحدة، في قصيدة والقصائد غالباً ما تكون طويلة، والاستخدام لهذه الكلمات ذو دلالة معرفية، فالثقافة الشعبية مغروسة في ثقافته، ولم تمحها ذاكرة التنقل الإجباري بين البلدان العديدة التي جابها المناصرة خلال مسيرته الحياتية. تمكن الشاعر الحديث من إثبات وجوده، كما تمكن الشاعر الفلسطيني أن يكون جزءاً من حركة الحداثة في العالم العربي، وفي بعض أجزاء من أوروبا، حيث ترجمت

(1) المرجع السابق، ص13.

أشعاره. وقد اعتبرت الحداثة ثورة في عالم الشعر بما ميّز لغتها، واستخدام ناظمي شعرها تقنيات عديدة، كالإبهام، والغموض، والرمز، والقناع، وغيرها من التقنيات التي طوّرها المناصرة، كأسطرة اليومي، فقد جعل من المرأة العربية، أسطورة بمعناها؛ الحداثي، فكثّف استخدامها وجعلها صانعة المعجزات اليومية. كما أنه استرجع التراث الديني والشعبي ووظّف المرأة بإعطائها صورة قيّمية، حين وازى بين خطيئة زوجة لوط، وخطيئة فلسطين، مبيناً فوارق المواقف، ما بين الديني والشعبي والمكر والخديعة، بفلسطين حتى وقعت في حبائل العدو. ثم قدّم المناصرة بصورة مفصّلة عشقه الأبدي للوطن من سهله لبحره لجبله، مقدماً بذلك صورة للمرأة الجميلة التي لم يكتمل جمالها إلا أنها قاربت في جمالها جمال الوطن، بتشبيهها بتفاح الوطن وسفرجله وشجره (البلوط) و(الحور)، وبحره (بصفاء زرقته وتماوج حركاته)، وجبله (بعلوّه وشموخه)، وثلجه (بلونه ونقائه). وهكذا حتى جعل من الصورة الشعرية، استخراجاً لمكنونات نفسيته المحبة بل والعاشقة لهذا الجمال. وأخيراً فإن المناصرة يكلل سعادته بالمرأة وفرحه بها، بالاجتماع بها في حضن الوطن، الذي ابتعد عنه قهراً وهذا ما يجعله يقرن عشقه للمرأة بعشقه للوطن ربطاً وثيقاً، هو أقرب ما يكون إلى إلباس المرأة ثوب الوطن الزاهي في كل عضو من جسدها، إذ وصفه الحسي للمرأة هو وصف دقيق لجسد الوطن الذي ابتعد عنه فرسم صورة في خياله، بعد أن ذاق حلاوة القرب منه وهو في طفولته. ولم يبتعد المناصرة كثيراً في مراميه الوطنية عن شعراء وطنيين في مراميهم، لكن المميز في شعريته هو إعطاء المرأة صورة خاصّة مجسّدة للوطن الغالي، وهو مختلفٌ عنهم في طرائقه الفنيّة.

الفصل الثاني

قراءة في بعض القصائد عن المرأة عند المناصرة:

لقد كانت المرأة الحقيقية الكثر حضوراً عند المناصرة هي الأم، والمرأة الرمز الأكثر حضوراً هي جفرا، والأسطورة الكثر حضوراً هي زرقاء اليمامة، والتوظيف التراثي الأنجح عنده لعمود الملح، لكن من خلال التمعّن في النظر إلى اعماق النصوص، وجد أن المناصرة كتب الشعر في مسيرة حياته عام 1962 وحتى عام 2000[1] لذا كان الاختيار للقصائد يتناسب مع متابعة رؤى الشاعر في المرأة عبر هذه المرحلة الحياتية التي اصطبغت بلون الغربة، وعبقت برائحة المنفى.

حاولت الدراسة أن تبحث عن القصائد التي تحمل عناوين تخص المرأة، كما حاولت أن تنوّع في الاختيار في الطول والقصر للقصائد حيث الأهمية هنا للتقنيات المستخدمة والتي بقيت إلى آخر الأعمال في وهج كنعاني مميز – دون مبالغة –، فالمناصرة أكّد في شعره الذي يخص المرأة على أنها لا تنفصل بدورها ولا بوظيفتها عن الرجل، فكلاهما متمّم لبعضها بعضاً، وكل يؤدي الدور الذي يجعله الأقوى في مواجهة العدو حين يتعلق ذلك بالناحية الاجتماعية الخاصة التي عاشها المناصرة، حيث الظروف تصنع الرجال، وهنا صنعت النساء، إلا أن الأنسب في هذا المقام، بيان القدرة التي صنع بها المناصرة دور المرأة عبر العصور، ضمن منطقة كنعان التي رسمها في ذهنه التاريخي، وعبّر عنه بقدرة فاقت شاعرية الكثيرين ممن وقفوا على هامش المأساة وممن جعل من دور المرأة مقتصراً على البكاء والعويل، أو الجسد والمتعة.

---

(1) الأعمال الشعرية، حسب الطبعة الخامسة، إذْ صدرت البطعة السادسة عن دار مجدلاوي – عمّان، أثناء إعداد هذا البحث.

القصيدة الأولى: غزل إلى نخلة الملح

لن تبتعد الدراسة كثيراً عن منطقة المرأة كما أرادها المناصرة حين نبدأ بقصيدته **(غزل إلى نخلة الملح)**، التي نشرها في فلسطين عام 1963م، والتي تتجلى باستخدام تقنيات فنية عديدة منذ الوهلة الأولى لنظمها، فالعنوان؛ غزل إلى نخلة الملح، والنخلة خضراء ترمز للعطاء والخير، وترمز للشموخ رغم الظروف الصعبة المحيطة بها، وفي هذا مشابهة بين النخلة وحال المرأة الفلسطينية التي تقاوم العدو وتظل صامدة رغم ظروفها القاسية، ولا يوجد نخل من الملح إلا في الوهم والخيال الذي تناقله الناس البسطاء، كأسطورة في زوجة لوط، التي قيل إنها تحوّلت إلى عمود من الملح، حين خالفت أمر الله والتفتت إلى الخلف، فإذا كانت نخلة من الملح، فإن المناصرة يرمز بالنخلة للمكان، غير ان لفظة النخلة أنثى والعنوان فيه لفظة الغزل التي فيها ما فيها من معان للحب للمرأة ووصف محاسنها. يقول المناصرة في **(غزل إلى نخلة الملح)**:

حَرَامٌ عَليكِ، حَرَامٌ، حَرَام
أيا فِتنَةَ الصبْحِ تَسري ونَحنُ نِيَام
على الطُرُقَاتِ، جمُوعٌ مِن الهائِمين
يقولون: مرّت كنخلة بيرِ السبّاع
فقلتُ لها: يا فتاتي
تَبارَك هذا القوام
عيونُك من سَهرٍ لا ينَام
وزِنّارُك الشُفقيّ حَريرُ الشآم
على خَصرِكِ السّيفُ والنّقشُ في الصّدرِ،
هذا حَرام
وتَشوينَنَا مِثلَ بَلّوطَةٍ في رَمَادِ الشّتَاء
وتَكوينَنَا في الجذُورِ، القلُوبِ، العِظَام
هتفتُ مع الهاتفين: حرامُ عليك،
حرام عليك، حرام، حرام

بياضكُ كالملحِ بينَ السُّطور
وطعمُ شِفاهَك مِثْل رَحيقِ الخِتام
وقيل لنا: إنّما أنتِ من فِتنَة الأُرجُوان.
سأروي الحكايةَ من أولِّ السَّاق،
من زُبدَةِ الرُّكبَتَين
ومن غَضَبِ القَاع،
زلزالُه قَسَّمَ الدَولَتين
أيا امرأةً جُبلَت من عنَاصرِ أخطائِنا الشَّائِعة
ومن حقلِ راعوثَ تَلتَقِطُ القَمحَ،
بعد مواسِمِنا الرَّائِجَة
الستِ البياضَ الذي أدهَشَ الشُّعَراء
الستِ الزِّراعةَ في تلّةٍ قُربَ حَقلِ الرُّعاة
ألستِ النَقاء
وما زلتِ مالحةً مِثلَ جِبنَةِ أغنَامنا – الطّازِجَة.
سأروي الحكايةَ مِن سِدرَة المُبتَدا
أُسَجِّلُها فوقَ هذا الورق
أراكِ عموداً من الحُلمِ في الحُلمِ قبلَ الغَسَق
كما نخلةُ المِلح بينَ الدُّخان
يَعُمُّ القُرى في تَعاريجه جَمرةً في ضُلوعِ الدُّخان
أراكِ مع الفجرِ أسطورةً في خيالِ الغُيوم
كغيمةِ قُطنٍ نَداهُ يُعاشِق دَيرَ التّلال
الم تلحظي وِقفَتي في نِقَاطٍ مُبلّلَةٍ بالدموع
أُنادي بأعلى عذابي: اصبروا
صابروا فوق أخشابكم كيسوع
وكنتِ دُخانَ القُرى والصباحات
حين بناتِ المدارسِ بالأخضرِ الدّمَويّ

المخططِ مثلِ مرايبيلهنّ، تلوح خُطوطُ الأُفُق
نعم كنتِ يوماً كتفاحةٍ في الصباح
نعم كنتِ في زمن البَحرِ طاهرةً في عيون المِلاح
لماذا إذا غضبَ القاعُ صِرتِ عموداً من الملح
في التلَّة المُوحِشة
يزورُك أمثالُنا خِفيَةً عن عُيون العَسَس
نشُمكِ مثلُ الخَطيئةِ ثُم نُداعب أغصانَكِ العالية
كأنكِ مِثلُ البَلابِلِ مسجونةً في قفص
يُطِلُّ على مُدُنٍ في السّحاب
كأنكِ ملعونةٌ في خُطوط الكتاب
تعالوا
تعالوا نعيدُ قراءةَ أشعارِها
قبل أن تغضبَ الأرضَ ثانيةً في الربيع
تعالوا نفكُّ رموزَ التفاتَتِها المُدهِشَة
وماذا إذا كانت امرأةً فاتنة
نَظَرَت خَلفَها صُدفة أو تَعمّدت الإلتفات
إلى كُحلِ زينتِها وهو يغرقُ في البحر عند المساء
إلى رغوةِ الذكريات
وماذا إذا كان صاحبُنا، عاجزاً ويغارُ من الوردةِ النّاشفة
ولم يستطع أن يروّضَ هذي الرُّعود
ولم يستطع أن يدجّن مُهرَته في الظلام
ولم يتَّعِظ، فادَّعى أنه هاربٌ من خطايا ثَمود
سؤالٌ بسيطٌ فأينَ الجَواب
ولكنّني قرب هذا المساء
وقفتُ على تلةِ الأسئلة
لأنثرَ – يا جارتَنا – حَفنَةً من رمادِك،

فوقَ تِلالِ الغَرام

لعلّك تأتين – لو مرةً – في المَنام

لعلّك تأتين - لو صدفةً – في المنام.

تشكل القصيدة وحدة واحدة الاستهلال يبدأ بالتقريع المتكرر:

(**حرام عليك، حرام، حرام**)، وتتكرر مرتين. ثم يستخدم الشاعر أداة النداء لإجراء الغزل، بندائها بالفتنة، (**أيا فتنة تسري ونحن قيام**)، ومن مظاهر هذه الفتنة: الطول والقوام، والعيون والزنار والخصر والبياض، وطعم الشفاه، لكن المناصرة يصبغ هذه الصفات الجمالية على نخلة ملح، وهو بهذا يوازي بين امراة لوط في الأسطورة، وبين المكان الذي يرمز له بالنخلة بدلالة (**عيونك من سهر لا ينام**)، ثم (**ألست الزراعة في تلة قرب حقل الرعاة**)، لكن الشاعر لا يفتأ يذكر الفتنة المتمثلة بفتاته (**وتشويننا مثل بلوطة في رماد الشتاء'/ وتكويننا في الجذور القلوب العظام**)، ثم يقرر أنها فتنة الأرجوان، إذ تاريخها يشهد صناعة الزجاج، ويتعمد الشاعر أن يحوّر في الألفاظ المستخدمة كلفظة السياق التي جعلها في النص (ساق)، لتكون متناسبة مع مقصوده من الفتنة ليبثها المشاركة بقوله: (**أيا امرأة جبلت من عناصر أخطائنا الشائعة**)، وهكذا تكون نهاية الاستهلال ليبدأ الشاعر من هذه النهاية بداية للموضوع وهو اعتبار امرأة لوط المذنبة، والمكان المتمثل بالنخلة لقوله (**ومن حقل راعوث تلتقط القمح بعد مواسمنا الرائجة**)، إذن فالأخطاء الشائعة لاصقة بأهل المكان، والمقياس بين المرأة الجميلة وزوجة لوط التي هي عمود من الملح – حسب الأسطورة – اللون الأبيض لذا يستخدم الشاعر التكرار ليفرض غزله باستخدامه للاستفهام: (**ألست البياض الذي أدهش الشعراء؟ / ألست الزراعة في تلة قرب حقل الرعاة**) وتكراره، ليعود للتقرير: (**وما زلت مالحة مثل جبنة أغنامنا الطازجة**)، وفي هذا التناقض فاصل بين الخطيئة الشائعة وبين الحقيقة النقية للنخلة، لذلك يعود لعمود الملح بحيث يحاول أن يلغي الخطيئة حتى عن زوجة لوط: (**اراك عموداً من الملح في الحلم قبل الغسق**)، ثم يؤسطرها: (**أراك مع الفجر أسطورة في خيال الغيوم**) وهذا التقرير نهاية لموضوع الأسطورة يبدأ بنهاية القصيدة، والمغزى الحقيقي منها هي خطابه لنخلة الملح، التي تمثل أهل المكان: (**ألم تلحظي وقفتي في نقاط مبللة بالدموع**)، إشارة إلى نقاط

التفتيش التي توضع لتجرد المارة من كرامتهم مع ملابسهم، رجالاً ونساءاً كباراً وصغاراً، ثم يأتي دور الشاعر الذي تخترق صدره رصاصات القهر، فلا يلبث أن يصرخ بأهله: (**أنادي بأعلى عذابي: اصبروا، صابروا فوق أخشابكم كيسوع**)، وبهذا تتجلى الدعوة للصبر والإشارة الدينية لأهل بيت لحم، فالجاني واحد منذ الأزل هم اليهود، ثم يمزج المناصرة بين فتنة المكان وفتنة عمود الملح. تتجلى الرمزية في بداية نهاية القصيدة حين يذكر زيارة المكان بعيداً عن عيون العدو فيقول:

(يزورك أمثالنا خفية عن عيون العسس
نشمّك مثل الخطيئة ثم نداعب أغصانك العالية
كأنّك مثلَ البلابل مسجونةً في قفص
تُطلُّ على مدن السحاب
كأنك ملعونةً في خطوط الكتاب)

وهكذا ترتبط الخطيئة بالمكان، فيأتي الخطاب على أنها شجرة النخل هي الملعونة - في الحقيقة لا في الأسطورة -، ذلك أن الزائرين يشمّونها مثل الخطيئة، بسبب لعنة الاحتلال حين يريدون مداعبة الأغصان العالية، وكأنها ملعونة في الكتاب. فيطلب الشاعر الخلاص بدعوته لأهل المكان:

(تعالوا
تعالوا نعيدُ قراءةَ أشعارها
قبل أن تغضبَ الأرضُ ثانيةً في الربيع
تعالوا نفك رموزَ التفاتتها المدهشة)،

فالدعوة للخلاص لحل سر الالتفاتة التي أودت بالمرأة فصارت عموداً من الملح، وفي ذلك إشارة للبحث عن سبب لعنة الاحتلال لنخلة الملح، والسبب هو جمالها فهو يعذر امرأة لوط:

(وماذا إذا كانت امرأةً فاتنة
نظرت خلفها صدفةً أو تعمدت الإلتفات
إلى كحلِ زينتها وهو يغرق في البحر عند المساء
إلى رغوة الذكريات)،

وهكذا يحاول التبرير لهذه المرأة الفاتنة التي التفتت إلى زينتها وكحلها أو إلى الذكريات الجميلة التي عاشها أيام فتنتها الأولى، وهكذا يكون المناصرة، أول شاعر عربي، يُعيد قراءة امرأة لوط، حيث دافع عنها، على عكس الشعراء الآخرين الذين تماهوا مع صفة الخطيئة:

(وماذا إذا كان صاحبُنا عاجزاً ويغار

ولم يستطع أن يروّض هذي الرعود

ولم يستطع أن يدجّن مهرته الغالية

فادّعى أنه هارب من خطايا ثمود)،

يستخدم الشاعر بلحظة مفاجئة الالتفات، ويحاول أن يطرح سؤالاً بعيداً عن النخلة وعمود الملح، فيذكر شخصية جديدة هي (**صاحبنا**) وفي هذا إشارة رمزية للعدو الغاصب، الذي حين أحس بالعجز من ترويض الرعود الهادرة من أصحاب الحقوق، ولم يستطع أن يصنع الخونة، (**فادعى أنه هارب من خطايا ثمود**)، فالسؤال القائم الآن أليس هذا العدو هارباً من خطيئة؟، مثل امراة لوط، لكن لا إجابة لأسئلة كثيرة، لذلك يعبر الشاعر بكثرة الأسئلة التي أوقفته:

(وقفت على تلة الأسئلة

لأنثر – يا جارتا – حفنة من رمادك

فوق تلال الغرام

لعلك تأتين – ولو مرة – في المنام

لعلك تأتين – ولو صدفة – في المنام)

ويختتم القصيدة، مكرراً أن ما قرّره في أول القصيدة، أنه حرام عليها أن تفتن شبابها بجمالها، ولا يستطيع شبابها إلا أن يغازلوها عن بعد وعلى أنها نخلة ملعونة من ملح، فاللافت منها بياض طويل القامة، لذا تبقى في خواطر الشباب جمالاً يتمنى كل واحد منهم أن تأتيه هذه الرائعة الجمال ولو مرة في المنام، ولو صدفة في المنام.

القصيدة الثانية: دادا ترقص على ضفة النهر:

لفظة (دادا) تدل على الأخت الطفلة، اللطيفة في اللهجة الفلسطينية، وهذه القصيدة نظمت عام 1971م، وتتكون من خمس مقطوعات، وهي تومئ بأن (دادا)، امرأة جميلة صادفها الشاعر في الحلم. وهو يرمز بها لمدينة القدس.

المقطوعة الأولى:

هبطتُ إلى جنّة اللوزِ في الحُلمِ، قابلتُ دادا، ومَن تِلكَ يسألني الحجرُ الأخضرُ
رأيتكِ في الحُلم، مَن أنتِ دادا، الّتي هجَرتني إلى الرَّقص في الغاب،
عاريةً، نهدُها يزارُ
وكانت مرارةُ قلبي تسيل، ضحكتُ، وكانت مرارَةُ قلبي تسيلُ
رقصتُ على ضفةِ النّهر مثلُ السّحالي، وأومأتُ للراحلة
غصون الدوالي تهمهمُ للشيخ بالرقصِ بين النّساء، اللواتي لبسنَ خِماراً
يُتَمتِم: هذا المدى ماعزٌ أسمرُ
أمِن سفح عِيبالَ جئتِ كتفاحةٍ طازجة
أمِن رأسِ جزريم، جئتِ كرمانةٍ قُربَ نهر السَّماء
رأيتُكِ مثلَ الحَمامِ الّذي باضَ يوماً على مِئزري
رأيتُكِ بين السّطورِ التي حبّروها على دفتري
رأيتُكِ في عنبِ الشّام، ..لا
رأيتُكِ أين إذن؟
ولدتِ من الصّخرِ، جئتِ كجِنيّةٍ في الغمام
رأيتُكِ في الحُلمِ دادا، عيونُك ضوءُ السِّراج
وثدياك عنقودُ كرمٍ... وطولُكِ نخلةُ هذي الشّعاب
أنا لحبيبي ولكن قلب حبيبي كصخرة موتٍ، تكسّر فوق قساوتِها العاشقون

نزلتُ إلى جنةِ اللّوز، قابلتُ دادا، ومَن تِلكَ دادا ؟
أنا مثلُكُم أتساءل: يا قاتلي مَن تكون؟
هي النجمُ بين حَنايا السُّكون
ومَن قد ترامى على قَلبها العاشقون
وفَخٌّ لِمثِلي إذا كنُتُم تَعرفون:
(جَرجَرَني العشقُ لها
فعَبَرتُ سما التِّيه
ونَصّبتُ الفَخَّ لها
فوقَعتُ أنا فيه).
وحدّق هنا هذه الفخ، لا تقتربْ
أنتَ مِن صُلبِ كنعان، حدّق ولا تَقترب
هذه النار ليست ثيابَ الصقيع.

تبرز دلالات المرأة فهي كبيرة النهد الذي يزأر، يراها الشاعر في المنام، ودلالة اللون في الحجر الأخضر رمز الخصب، والحجر هنا أخضر، فهو حجر من الجنة أو من أرض الوطن وهو جنة الشاعر، ثم يقرر الشاعر أنه لا يعرفها، فهو أيضاً يسألها من أنت دادا؟. تتكرر عند المناصرة دلالات الرمز بين المرأة والوطن، فهو يوازي بينهما بصورة لافتة، ويوازي بين حبه للمرأة الجميلة، وبين حبه للأرض، فقارب بينهما، بل يشخص ويؤنسن النبات في الوطن (**غصون الدوالي تهمهم**)، ثم يؤكد مقارباته حين يذكر للمرأة أنه يراها في عنب الشام، وحين يصف ثدييها بعنقود كرم، وحين يصف طولها بالنخلة. يقيم المناصرة حواراً بينه وبين المدينة التي تمثلها المرأة، فتعترف المرأة أن لها حبيباً وهي له، ثم يحاول الشاعر أن يقارب في الرمزية حين تصف المرأة قلب حبيبها بالصخرة، ثم يلتفت للحديث عن نفسه مكرراً نزوله إلى جنة اللوز حيث (**قابل دادا**)، ثم يكرر التساؤل و(**من تلك دادا؟؟**)، ثم يأتي بضمير الغائب ليحدث عنها، إذ هي كالنجم بين حنايا السكون، ثم هي من أحبها العاشقون، ثم هي فخ للمنفيين مثل الشاعر.. فما هي سوى المدينة، التي ساقته إليها، بل كما يقول: (**جرجرني العشق لها**)، ثم يجعلها تحاوره، وتبين له أنه من

صلب كنعان، لذا فتؤكد له أن اقترابه منها نار، وليست ثياباً دافئة حتى لـو لبسـت ثيـاب الصقيع:

المقطوعة الثانية:

تظلّين في خاطري كاشتعالِ المنى

وفي حبِّ دادا، وفي موتِ دادا، وفي صحوِ دادا... أموت أنا

أظافرُ دادا طويلة

وصَبري طَويل

أيا عهدَ دادا، أعِد لِيَ دادا على تلّةٍ من نخيل

وخبّاتُ دادا بذقني، وأغرقتُها في المَساء بخَمرِ الخليل

لِتَخضَرَّ شمسُ الطُّلول

لقد كان في قلبِ دادا مزارٌ، ولكنّ دادا كصاريةِ الأرخبيلْ

الطريقُ إليها طويل

كالطريقِ إلى قُرطبة

واسألوا الشاعرَ الغجريّ الذي قشّر البرتقالَ على المِصطَبَة[1].

يستخدم المناصرة الفعل المضارع، ليتابع بث حبه ووجده لدادا، التي لا يعرفهـا، **(تظلين في خاطري كاشتعال المنى، وفي حب دادا وفي موت دادا وفي صحو دادا.. أموت أنا)**. وهكذا تتراكم الأشـواق والحـب ليـأتي علـى وصـف دادا فيبـدأ بدايـة بعيـدة عـن الوصف المعروف، فيقول: **(أظافر دادا طويلة)**، إشارة إلى أنها أسيرة ولا تملك قصها، ثم يؤكد هذا المفهوم بدلالة: **(وصبري طويل)**، ثم يصف سيقان دادا، إذ كأنه عود من شجرة واحدة لكن السيقان موجودة، وإن كانت نحيلة لكن العود مُنبَتّ ومنقطع عن الشجرة. ثم يخاطب الشاعر عهد دادا ويطلب منه إعادة دادا، ويريدها على تلة من نخيل، ثم يتحـدث بغرابة حين يقول: **(وخبأت دادا بذقني، وأغرقتها في المساء بخمر الخليل)**، وهو بهذا يجعل

---

(1) كتب الشاعر الأردني تيسير سبول، قصيدة بعنوان (دادا)، عام 1972، أهداها إلى صديقه الشاعر المناصرة، متضامناً معه في محنته العاطفية، لكنّ محرر الأعمال الكاملة للسبول، للأسف، حذف هذه القصيدة، لسبب لا نفهمه.

من المكانة الكبيرة لدادا حجماً صغيراً يمكنه حمله بل ويخفيه عن العيون في ذقنه، ليسقيها من خمر الخليل، ثم ليؤكد على أنه إن يفعل ذلك لتخضر شمس الطلول، وهو بهذا الاستخدام غير المألوف، يريد أن يبث الحياة في الطلول، وهي ما اندثر من الحياة في المكان. ثم يؤكد على أن دادا مدينة حين يذكر أن قلبها كان مزاراً، ورغم ذلك فقد جعل من دادا صارية عالية، ليؤكد بعده عنها **(الطريق إليها طويل)** ثم يوازي بينها وبين الأندلس التي ضاعت فيقول: **(كالطريق إلى قرطبة)**، ثم يحاول إثبات رأيه بسؤال الشاعر الغجري الذي رأى قرطبة، وهو يعني الشاعر الإسباني – لوركا.

المقطوعة الثالثة:

هنا كانت منازلُنا... قُبيل الرَّدم في تموز
ولدتُ وحيداً كالنَّحلةِ في البرية
نهرُ العَذراءَ بكى لمّا سمِعَ الأشجارَ تذوب
الآباءُ ارتحلوا قبلَ رحيلِ الأعداء
عينُ الماءِ هنا نَشَفَت من حُزنِ الآباء
تَقَوقَعُوا خلفَ المُنى ومن هنا مروا = بوابة المنفى
وبقيتُ وحيداً كالبيتِ المَردوم.

يؤكد المناصرة في هذه المقطوعة التي من نفس القصيدة، أنه ولد بعد الردم حيث كانت منازلهم قائمة، ثم يؤكد على خروج الآباء قبل الأعداء، فجفت عين الماء حزناً عليهم، يذكر الكلمة **(تقوقعوا)**، وهي دليل الهزيمة، وكلهم يحلمون بالعودة، ثم يتكلم بضمير الأنا **(وبقيتُ وحيداً كالبيت المردوم)**. دون إشارة من الشاعر أن المكان هو الذي يتكلم، بل جعل خياله يوحي له أنه لم يخرج عندما خرج الجميع وبقي وحده.

المقطوعة الرابعة:

رأيتُكِ في صالةِ الرَّقصِ، انتِ لعلَّكِ انتِ السُّكون المُريب
الا تعرفين تضاريسَ قَلبي
- أنا لستُ دادا..!
أنا وجهُ هذي المدينةِ، قلبُ المدينة، عينُ المدينة

السهولُ الجليلةُ صارت لِرأسي وِسادا
- أنا لستُ دادا ...!
إذن مَن دَعاكِ لسَملِ عُيوني؟؟
أنادي بأسواقِ هذي المدينة .. من شافَ دادا؟
لهُ من عيوني سلام
ومَن يا بناتِ الخَليلِ رآها .. لها في شفاهي كلام
شروقُ الطيورِ على قاعةِ الرَّقصِ وعدُ حبيبي
بناتُ الخليلِ اللّواتي نسينَ الفتى والكرومَ وبئرِ السّبيل
نسينَ الّذي في المنافي يجول
أنا عاشقٌ يا بناتِ الخليل.

يفصل الشاعر بين الجزأين الأول، والثاني، عن (دادا) والإخبار عنها بفاصل يؤكد أنه يعني الطفولة الضائعة بـ (دادا) والرمز للوطن. ثم ينتقل إلى تأكيد عشقه لدادا وكل فتيات الخليل حين تنكرت له دادا في حواره لها: (**- أنا لست دادا**)، ثم لا يلبث أن يخرج مكنون قلبه، وحبه، حين يُذكّر بنات الخليل بقوله: (**أنا عاشق يا بنات الخليل**)، إذ هو يجول في المنافي فكيف ستذكره بنات الخليل إذن؟. لذلك يلجأ بطريقة تراجيدية ليعلن الغربة على لسان بنات الخليل في المقطوعة الأخيرة.

المقطوعة الخامسة:

(ليات إليّ حبيبي، فقد أوجَعَتني بلادُ النّوى[1]
قوافلهم عبَرت يا أبي وأنا واقفٌ خلفَ بابِ الأحبّة،
راسي امتلا بالمَطَر
عيوني من الحُزن بيضاء والريحُ تسفي وقَلبي انكسر
قوافِلهم عبَرَت يا أبي
قوافِلهم عبَرَت يا أبي
قوافِلهم عبَرَت يا أبي).

هكذا يعبر المناضلون بعبراتهم يمرون قوافل، إلى منفى آخر.

---

(1)أنجز الفنان محمود طه، منحوتة، عام 1972، نقش عليها هذا البيت، وهي من مقتنيات الفنّان عبد الحميد حمام.

القصيدة الثالثة : تأخذني عيناك إلى أين؟

هذه القصيدة كتبت عام 1975م، وهي وحدة واحدة، تحدث فيها الشاعر عن استحضاره للوطن الذي رمز له بالأم، في بلاد الغربة.

تأخُذُني عيناكِ إلى أين؟؟
الدمعُ هُنا بين الأدغالِ المَرويَّةِ بالمطر السِّحري
الأخضر يتراكض في الغاباتْ
ودماءُ الزّنجِ هنا صارت مزرعة عاشقةً،
حين انهمرَ المطر السحري الأخضرُ،
صار الجبلُ الصخريُّ مزاراً للعشاق، مناراتْ
في باب الشام، وفي باب الطاق
السُيّاحُ الأفواجُ جماعاتِ كالطير الراحل،
نحو مساقطِ غَيماتِ من بعدُ عِجافٍ،
أكَلَت صَخرَ الأرضِ وأثداءَ الرُمَّان
ثم تذكرت ينابيع الزيتون،
فأنشدتُ وأنشَدَتِ الغابات معي
مدنُ كالعشقِ، تقاطيعُ الغزلانْ
بحار كالعَفو – صواري وبناتْ.
قابلتُ البنتَ البيضاء القلب،
فما ابتسمت..!
طيلة جِلستنا
شَرِبتْ وشَرِبَتُ،
امتزج الدمعُ بنارِ الكأس فأشرَقَت الأيامْ
قتلوا والدَها في الحرب السرية
وعلى مقعدِنا أسرابُ النّملِ الأسود فوق الساقين المصقولينْ
للكنعانياتِ ضفائرُ شَقراءُ وفارعةُ كالحورة قرب العينْ

الحنّاء الخمريّ على الأوداج
اللّوزُ الأخضرُ مزروعٌ في العينين
كانت أمُّ الغيثِ الخَضرا في اللَيلِ سِراج
في طرقاتِ المَنفَى غائبة،
في ادغال لا حَدَّ لِعينيها السوداوينْ
وطلبنا من صَخرِ الوادي أن ينطق،
من نبع الجَبلِ الأشيب أن يتغنّي
بأبي الراحل والمطرود من الصَفّينْ
يا امي انطفأ سراج العشاق
في عتمة باب الأسباطِ وفي باب الطاق
أتوهّج مخفوراً بين اللونين
يا امي تأخذُني عيناك إلى أين؟
تأخذُني عيناك إلى أين؟؟؟؟

يبدأ الشاعر قصيدته بجملة اسمية (**الدمع هنا بين الأدغال المروية بالمطر السحري**)، وفي هذه إشارة إلى مكان الأدغال الإفريقية، ثم يشخص اللون بقوله (**الأخضر يتراكض في الغابات**)، نتيجة لسرعة انتشاره فالمطر كما يصفه سحرياً، ثم يتحدث عن مجزرة للزنج حيث يدافعون فيها عن أدغالهم وحبهم للأخضر، الذي يجعل منه الشاعر لوناً للمطر السحري، الذي جعل الجبل الصخري، مزاراً للعشاق بسبب هذا اللون الجميل، لون أرض الوطن، فهو منارات للعشاق. يعقد الشاعر لوحة في مقابلة لهذه اللوحة في بلاد الشام، فيتكلم عن السياح الذين أخذوا يتوافدون كأنهم قادمون من أرض خراب وجبال جرداء فيصفهم (**بالطير الراحل**)، يرمز هنا الشاعر للسياح بالأجانب، حين بدأوا يتوافدون إلى فلسطين، ودقة المناصرة في الوصف تؤكد أن الوطن ما اشتد عوده إلا من بعد رحيل الدولة العثمانية، فيقول: (**لحو مساقط غيمات من بعد عجاف**)، إشارة قرآنية لقصة يوسف – عليه السلام، ثم يخبر أن هذه الجماعات أكلت الصخر من الأرض، كما أكلت (**أثداء الرمان**)، يجسد المناصرة الرمان فيجعله امرأة ذات أثداء، وبهذا

يرمز للعطاء بالرمان، لكن الجماعات التي يتحدث عنها الشاعر أكلت هذه الأثداء، وهي منابع الخير والعطاء. لذلك تذكر (ينابيع الزيتون)، ثم دون أي سابق إنذار ينتقل المناصرة في ذاكرته إلى الحب، وإلى المدن الجميلة، وإلى أناشيد الغابات، ثم يذكر أنه قابل بنتاً، عرف أن أباها قتل فمحنتهما واحدة، ثم يصف المناصرة الفتاة الجميلة على أنها من الكنعانيات، فيذكر صفات جمالية للكنعانيات، الضفائر الشقراء والطول الفارع، ثم اللون الحنائي على الخدين، ثم اللون الأخضر الذي يجعله الشاعر مزروعاً في العينين، وقد خلق هذه المقاربة ليبرر عشقه للفتاة هناك في بلاد الغربة، حيث يأتي الشاعر على ذكرى أم الغيث أم الخير... فيقول إنها كانت غائبة في طرقات المنفى. إن العشق في الغربة هو عشق للوطن، وهو كعشق الطفل لأمه يرتمي في أحضانها يتغنى بحسنها، والشاعر في بلاد الغربة يقارب بين هذه الفتاة الطيبة القلب وبين الكنعانيات، ثم يستحضر أمه، فينفي المقاربة وينفي الفتاة وينفي الحب وينفي العشق (يا أمي، انطفأ سراج العشاق). وهكذا يترجم المناصرة في هذه القصيدة نظرته للمرأة في المنفى، فهو إنسان يحب الجمال والطيبة ويعشقها، لكن مقياسه في رؤيته للمرأة هو النظر إليها على أنها خليط من تراب الوطن، أو مسحة من مياه بحره، أو لمسة من لمسات شجيراته.

القصيدة الرابعة : عمتي آمنة :

هذه القصيدة تتوهج حديثاً عن الطابون، والحالة الشعبية التي عاشتها أسرة الشاعر، وإن كان كتبها في 1989م، فهي وحدة واحدة، فيها بساطة العيش الرعوي.

عمّتي آمنة
أشعَلت موقدَ النَّار بالنار والرَّوث،
والطاقةِ الكامنة
شمّرت رِدنَها كي تُجَهِّز فصلَ الرّبيع
في الصباحات أبقارُها سَارحة
في التّلال المحيطةِ بالقَلب أو في بالبقيع
عمتي آمنة
تُثَرثِرُ عن نجمةٍ،
شَيّعَت قَلبَها في حنايا الصقيع
وطلَّقها زوجُها زوجةً بائنة
تُثَرثِرُ عن خبرٍ سوفَ يأتي على غيمةِ الأسئِلة
وعن زيتِ هذا السِّراج
يجِفُّ بلا مطر.. أو رِهَام
وعن صَبغةِ البَيضِ بالعُشب،
ليست على ما يرام
إذهبي نجمةَ الكرم
إني أرى بيضةً زائدة
خلفَ خَمِّ الدجاج
في البدايةِ كنَّا جميعاً مع الماء بَيضاً خَدَاج
نطفةً في المياه
وفي شهر نيسان صرنا وصارَ الرجال
يَسحَجُون: هلا يا هلا يا هلا

يا بناتَ الحُفَر
هو الخِصبُ يأتي من الأيلِ
من أوّلِ الغَيث فوق أعالي الجبال
من صهيلِ رُعودِ المَطر
تكون البساتين ثم المحاريث
ثم تكون الحواكيرُ ثم يكون السياج
ويُقسّمُ بالعدلِ بين المساحات هذا الخراج
وينبلجُ الضّوءُ في العَتمةِ الدّاكِنة.
عمتي آمنة
وزّعت ورساً وشقائِقَ نُعمان،
هشّت الكائنات
وجارتُها نثرت أسهماً في الفضاء
نَثَرَت انجماً ليلة الأربعاء
بلّلَت غُرِيَتي ورؤوسَ البنات
خبّأت بَيضةً زائدة
في ثنايا القميصْ
وقالت: غدا يُبعثون
غدا سيكونُ الخميس
الطيورُ ستخرج من وَكرِها الحجريّ،
مع اللحظةِ الراهنة
عمتي آمنة
أخرجت بيضةً زائدة
لنَجمةَ.. تلك التي طُلّقَت طلقةً بائنة
من ثنايا القميص
كان يوم خميس.

هذه هي الحياة الرعوية التي عاشها الشاعر، والتي يذكرها على أنها لمسات من تراث، ثم يذكر المناصرة كعادته تفاصيل الحياة التي تحياها هذه العمة، عادات اجتماعية تتسم بها الحياة البسيطة، فما من حديث للنساء أكثر من أخبارهن عن بعضهن البعض، وامرأة طلقها زوجها ستكون لقمة سهلة في أفواه النساء ليثرثرن بقصتها، لكن المناصرة يأتي بهذا التمهيد ليصل على ربيع التاريخ الذي بدأت أوراقه تجفّ، فهذه هي الاهتمامات الاجتماعية، الخبز، الزيت، وصبغة البيض في المناسبات، والسِّحر الذي ينتظرن الأمل فيه، لم يكتف المناصرة بذكر هذه العادات والمعتقدات بل أعطى الوصف لحياة رعوية كانت منذ عشرات السنين. أعطى المناصرة الحدث التراثي في مهرجان **(أم الغيث)** بالغ الأهمية، وأعطاه وصفاً دقيقاً ليبقى محفوراً في ذاكرة الأجيال، فالمهرجان يبدأ بنيسان، والرجال **(يسحجون)**، فيجتمع الفلاحون بعيد كبير لقطفهم ثمرة الخير والمطر، فهو يصف الدورة التي يحتفلون بها، أولاً المطر، ثم بالبساتين، ثم بالمحاريث، ثم بالحواكير، ثم الحماية بالسياج حيث يعطي كل واحد ما اجتهده، بالتقسيم العادل بين المساحات يكون الخراج، فتنجلي الظلمة عن فجر فيه الخير الذي يعم الكون. ثم يذكر المناصرة **(عمتي آمنة)**، التي يحبها ويحترمها الجميع فهي تعطي الجميع ثم تخبئ للأيام القادمة، يذكر المناصرة قصة العطاء والتخبية كلعبة الحاوي، لدلالة المهرجان الذي يفرح فيه الناس بكثرة العطاء حتى أن **(الطيور ستخرج من وكْرها)**. لقد كانت هذه القصائد، بمثابة احتفال شعري عبر مسيرة الشاعر الحياتية حيث أنه كتبها في سنوات القهر المختلفة، وقد عبّر من خلالها عن فكره العميق تجاه المرأة والوطن الذي لا يفصل بينهما سوى الاسم، فقد رمز للوطن بالمرأة ورمز للمرأة بالوطن، وأعطى في كل قصيدة زمنية زفرة من زفرات روحه الغالية، فقد كُتبت معظم قصائده في أماكن مختلفة، مثلما ولد أبناءه (كرمل – كنعان – دالية) في بلدان مختلفة: بيروت، الجزائر، عمّان.

لقد عشق المناصرة المرأة عشقاً روحياً ووضعها في ثنايا روحه كلؤلؤه المحار، فقدسها وهي مذنبة، فحوّلها من عمود الملح إلى **(غزل إلى نخلة الملح)**، فكانت بذلك قصيدة **(مواصلات إلى جسد الأرض)**، تعانقها عبر الجذور الضاربة منذ آلاف السنين، فأنجبت للشاعر قصيدة: **(دادا ترقص على ضفة النهر)**، كانت فرحة تراقب المناصرة، وهو يتأمل

الأفق البعيد البعيد، يناجي أمه الوطن بصوت هادئ، يا أمي (**تأخذني عيناك إلى أين**)؟، أريد أن أخبرك أن حبيبتي (**جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة**)، مع صور وبطاقات من بنات الخليل، فكنّ (**فاتنات حتى الفتنة**)، يردّدن قصة حزينة عنوانها: (**حيزية عاشقة من رذاذ الواحات**)، بصوت أجش وقلب خاضع، تردده (**عمتي آمنة**)، وهذه القصائد كلها مهداة إلى فلسطين تلك التي (**شط ريقي عليها**). هكذا كانت قصائد المناصرة تشكل حوارية الذات والأرض، حوارية الذات والشعر، حوارية الذات والذات، حوارية الذات والمرأة.

الخاتمـــــة

لقد اعتمدت الدراسة أسلوب جمع المعلومات وتبويبها ثم تحليلها ودراسة مدى تطابق النظري والعملي لدى شاعر الدراسة عزالدين المناصرة، فموضوع المرأة على امتداد استخداماته لدى الغالبية الساحقة من الشعراء، لاقى تشابهاً أو تقارباً في رسم صورها الجسدية والمعنوية، لكن (**أنثى القصيدة**) في شعر المناصرة، كانت أنثى مختلفة عن الشعراء العرب الآخرين، رغم بعض المشتركات الطبيعية. ثم إن النصوص الشعرية الخاصة بالمرأة في شعره، تبين الدور الخاص الذي لعبته المرأة في حياة الشعوب منذ القدم، منذ كانت آلهة للخصب والعطاء. ولقد اهتم المناصرة بالتراث كغيره من المنفيين الذين أبعدوا عن ديارهم بغير وجه حق، ليظل الوطن في عقولهم وقلوبهم مصدراً للذكرى الغائبة الحاضرة، لكن ما ميّز المناصرة عن غيره من الشعراء هو قدرته الرائعة على امتصاص الموروث. فتبين من دراسة شعر المناصرة أن للمرأة وجودين:

الأول: وجود حقيقي: أي وظف المرأة بلفظها ومعناها كالأم، والجدة، والزوجة، والعمة، وابنة العم، وحتى اسم المرأة استخدمه أحياناً لامرأة باسمها كما روى في حديثه عن (أماندا وفيروز)، فأماندا سكن في بيتها، وكانت ترافقه إلى البحر، وفيروز هي المطربة المعروفة ذكرها باسمها.

والوجود الثاني: المرأة الرمز: أي استخدم اللفظة، ورمز بها لشيء له قداسة عنده - الوطن -. فالمرأة لديه ليست اسماً دون معنى ولا معنىً مفرغاً، ثم أعطاها وظيفة القدسية، فهي صاحبة رسالة كريم البتول وصاحبة حضارة كالكنعانيات والآراميات والآشوريات، فقد جعلهن أساساً لحضارات الأمم، أليست هي من أنجبتهم؟، وهذا الأمر عند المناصرة تدفق من خلال الأعمال الشعرية الكاملة الممتدة في التاريخ منذ 1962 وحتى عام 2000.

أخيراً فقد حاولت الدراسة امتصاص الشعر المناصري في المرأة، في محاولة لإيصال ونشر فكرته في المرأة المستمدة من فكرته الكنعانية والمكانية الوطنية الممتدة من

المحيط إلى الخليج، راجية أن تكون وفقت بتحقيق الهدف من هذه الدراسة، شاكرة لكل من مدّ يد العون في المساعدة، علماً بأن موضوع المرأة في شعر المناصرة، يحتاج إلى أكثر من دراسة.

The Female in Izz Eddeen Al Manasrah's poetry

This study sought to explore how the Female was addressed in the poetry of a modernist Palestinian poet, that is Izz Eddeen Al-Manasrah. It was based on three dimensions.

The first one, which constituted the introduction into the study, was about Al-Manasrah's beginning and factors that influenced his poetry. To fulfill the objective of examining this early environment, the study went ahead into investigating the place in which the poet was brought up as the time he spent there endowed him a poetic sensitivity that can be easily noticed. Culture was the second element that built up the poet's personality. Living in a state of exile, he sought refuge in history by examining its deepest layers, and the outcome was that the Kananism constituted a great part of his poetics.

Setting up the first chapter of the study, the second dimension was about who left a great presence in Al-Manasrah's poetry. First women in his life - the mother, aunt, grandmother, cousin, neighbours, and early love - made up the foundation for the ideal woman. He started studying woman of history, and later on he took the Palestinian woman as a new artistic element: he put her in the pot of his daily mythology.

The third dimension, which made up the second chapter, was devoted to exploring the several techniques that took the poet into a radical twist in his language. He used mythology, symbols, and mystery as well as inspiring heritage in motivating way to examine his poetry, especially with regard to the woman. The study also included some analysis of some poems on woman such as " Jefra sent me a grapevine and precious stones". "Hayzeyah a lover made out of Oasis drizzle", "Meriam of the North ", "Dada dances on the bank of the river". "Where are your eyes taking me into? ", "My aunt Amneh ", and "Flirting with the salt palm tree" .In these poems, the poet managed to embody the woman's nominal and symbolic value which the study in turn, found out in his words and meanings.

المراجـــــع

1. **ابن منظور**، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1990م.
2. **أبو أصبع، صالح**، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (منذ عام 1948-1975)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
3. **أبو أصبع، علي**، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1996م.
4. **أبو جهجه، خليل ذياب**، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995م.
5. **أبو لبن، زياد**، (جمع وتحرير): **عزالدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
6. **أبو لبن، زياد**، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1999م.
7. **استيتية، سمير**، منازل الرؤية (منهج تكاملي في قراءة النص)، دار وائل للنشر، 2003م.
8. **إسماعيل، عزالدين**، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، الفجالة.
9. **إسماعيل، عزالدين**، الشعر العربي المعاصر، ط5، المكتبة الأكاديمية، 1994م.
10. **الجاحظ**، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتاب، بيروت، 1969م.
11. **الجرجاني، القاضي**، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل البيجاوي، القاهرة.
12. **الجزائري، محمد**، تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2000م.
13. **خليفة، أحمد داوود**، الأسطورة في الشعر الأردني الحديث (رسالةماجستير)، 1996م.
14. دراسات في الأدب الفلسطيني، (مجموعة من المؤلفين)، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2003م.
15. **الدروبي، سامي**، علم النفس والأدب، ط2، دار المعارف، القاهرة.
16. **الرباعي، عبد القادر**، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984م.
17. **الرباعي، عبد القادر**، جماليات المعنى الشعري، وزارة الثقافة، عمان، 1999م.
18. **رزقة، يوسف موسى**: مجلة الجامعة الإسلامية، مجلد 15، عدد 2، قطاع غزة، فلسطين، 2002: مقاربة أسلوبية لشعر المناصرة.
19. **رضوان، عبد الله**، (جمع وتحرير): **امرؤ القيس الكنعاني، (قراءة في شعر عزالدين المناصرة)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.
20. **الرمادي، ابتسام**، صورة المرأة في شعر نزار قباني (رسالة ماجستير)، 2002م.
21. **الرواشدة، سامح**، المرأة وإنتاج الصورة الشعرية، مجلة أفكار، ع179، 2003م.

22. **زايد، علي عشري**، استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978م.
23. **الساريسي، عمر**، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2004م.
24. **ساعي، أحمد**، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978م.
25. **سويف، مصطفى**، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط4.
26. **الشامي، حسان**، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985)، اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
27. الشعر في الأردن وموقعة من حركة الشعر العربي (أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس)، وزارة الثقافة، عمان، 2001م.
28. **شعرية التاريخ والأمكنة، (حوارات مع عزالدين المناصرة)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.
29. **صادق، سامح، حسن: عزالدين المناصرة وفنّه الشعري**، (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005م.
30. **صالح، بشرى**، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
31. **الصاوي، أحمد السيد**، النقد التحليلي، عند عبد القاهر الجرجاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندية، 1979م.
32. عالم المعرفة، عدد: 279، 2002م.
33. عالم المعرفة، عدد: 284، 1990م.
34. **عبد الجواد، إبراهيم عبدالله**، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، 1996م.
35. **عبيد، محمد صابر، حركية التعبير الشعري في شعر المناصرة**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
36. **العدوان، أمينة**، دراسات في الأدب الأردني المعاصر، رابطة الكتاب الأردنيين.
37. **عليان، محمد شحادة**، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1987م.
38. **عليطي، بشرى**، وآخرون، **البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة**، اتحاد كتاب فلسطين، رام الله، 1998م.
39. **عواضة، رضا**، المرأة في شعر (عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني)، شركة رشا برس، بيروت، 1999م.
40. **الغذامي، عبد الله**، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997م.

41. **فتوح، محمد**، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط2، 1978م.
42. **القصيري، فيصل، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة**، وزارة الثقافة، عمان، 2005م.
43. **كوهين، جون**، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000م.
44. **كوهين، جون**، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م.
45. مجلة أفكار، ع 140، 2000م.
46. مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 15، 2001م.
47. **محمود، حسني**، شعر المقاومة دوره ودوافعه في المنفة (1948-1967)، ج3، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الزرقاء، الأردن، 1984م.
48. المرأة في الأدب الأردني (المهرجان السنوي الثالث لرابطة الكتاب الأردنيين)، رابطة الكتاب الأردنيين، 1980م.
49. **المصلح، أحمد**، مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، اتحاد الكتاب العهرب، دمشق، 1980م.
50. **المعدّاوي، أحمد**، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2002م.
51. **الملائكة، نازك**، سايكولوجية الشعر (ومقالات أخرى)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1993م.
52. **المناصرة، عزالدين**، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 2001م، وقد صدرت الطبعة السادسة عن دار مجدلاوي، عمّان، عام 2006 – أثناء إعداد هذا البحث.
53. **المناصرة، عزالدين**، الجفرا والمحاورات، دار الكرمل، عمان، 1993م.
54. **المناصرة، عزالدين**، حارس النص الشعري، دار كتابات معاصرة، بيروت، 1992م.
55. **المناصرة، عزالدين**، علم الشعريات (قراءة مونتاجية)، مكتبة برهومة للنشر والتوزيع، عمان، 1992م.
56. **المناصير، حمد الله**، المرأة في الشعر الأردني (رسالة ماجستير)، 2002م.
57. **مناع، هاشم**، القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية من سنة 1948-1974، 1980م.
58. **النجار، عبد الفتاح**، حركة الشعر العربي في الأردن، مطبعة البهجة، اربد، الأردن، 1998م.
59. **النويهي، محمد**، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الفكر، بيروت، ط2، 1971م.
60. **وعد الله، ليديا، التناص المعرفي في شعر المناصرة**، رسالة ماجستير، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.
61. **ياغي، عبد الرحمن**، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، شركة كاظمة للنشر والتوزيع، الكويت، 1983م.

62. www.rafed.net/books/olom/quran/naqid/htm.

63. www.kananonline.org.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
تمهيد	5
المدخل: مسيرة المناصرة الشعرية	11
الباب الأول: المرأة في شعر المناصرة / تمهيد	27
الفصل الأول: المرأة الحقيقية في شعر المناصرة	27
الفصل الثاني: المرأة الرمز في شعر المناصرة	41
أولاً: جفرا	47
قراءة في قصيدة: جفرا.. أرسلت لي دالية وحجارة كريمة	59
ثانياً: مريم	70
قراءة في قصيدة: مريام الشمالية	74
ثالثاً: حيزية	77
قراءة في قصيدة: حيزية: عاشقة من رذاذ الواحات	78
الباب الثاني: التشكل اللغوي والفني في شعر المرأة / تمهيد	95
تمهيد	95
الفصل الأول: التشكل اللغوي والفني في شعر المرأة	99
الفصل الثاني: قراءة في بعض القصائد عن المرأة	127
القصيدة الأولى: غزل إلى نخلة الملح	128
القصيدة الثانية: دادا ترقص على ضفة النهر	134
القصيدة الثالثة: تأخذني عيناك إلى أين؟	139
القصيدة الرابعة: عمتي آمنة	142
الخاتمة	147
الملخص بالإنجليزية	149
المراجع	151

أنا عزُّ الدين المناصرة

سليلُ شجرةِ كنعان ،

قبطانُ سفن الزجاج المحمّلةِ بالحروف ،

أسافر من مدن العالم كالطائر

أحمل رموزاً ورسائل

من بني نعيم إلى كرمل الدالية

ولا أشكو ،

فالشكوى لغير الخليل ، مذلة



أشي القصيدة
مي عبد الله عدس



دار الكندي للنشر والتوزيع
الاردن - اربد
تلفاكس 7244323 ص .ب 893